This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

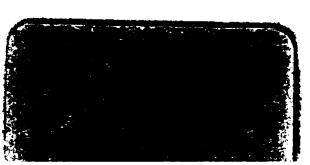
À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

NA PP
Call No.

3 3433 08251

NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 08251647 1



DE L'ART
DE LA COMÉDIE.

TOME PREMIER.

mon cœur à son cœur le dédie

DE L'ART
DE LA COMÉDIE,

NOUVELLE ÉDITION.

OUVRAGE

DÉDIÉ A MONSIEUR,

Par M. DE CAILHAVA.

TOME PREMIER.

A PARIS,
De l'Imprimerie de Ph.-D. Pierres,
Premier Imprimeur Ordinaire du Roi, &c.
Et ſe vend
chez { La veuve Duchesne, rue St.-Jacques,
Belin, rue St.-Jacques,
Royez, Quai des Auguſtins,
Hardouin, au Palais Royal. } Libraires.

M. DCC. LXXXVI.
Avec Approbation, & Privilége du Roi.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
415132
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.
R 1908 L

LES SUFFRAGES RÉUNIS.

ÉPITRE DÉDICATOIRE.

INTERLOCUTEURS.

UN PHILOSOPHE.
UNE DAME.
UN HOMME DE COUR.
L'AUTEUR.

LE PHILOSOPHE.

OH ! point de Dédicace. Vous ſerez obligé de faire une Épître, d'y prodiguer des Éloges; vous paſſerez pour un flatteur.....

L'AUTEUR.

Il eſt telle perſonne dont le nom ſeul peut me juſtifier.

L'HOMME DE COUR.

Pour moi, je ſuis d'avis que les Gens de Lettres dédient leurs Ouvrages à des Perſonnes en place, à des Grands Seigneurs, ſur-tout

quand c'eſt avec dignité, & moins pour ſe faire perſonnellement un Mécène, que pour en procurer aux Muſes, qui en ont grand beſoin.

LE PHILOSOPHE.

Point de Dédicace.

LA DAME.

Si fait, ſi fait, je veux que vous dédiez votre Livre à quelque Homme d'eſprit, qui ſoit même ſavant ſi vous voulez, pourvu qu'il ſache ne paraître qu'aimable, & vous verrez, vous verrez comme les Femmes vous prôneront.

LE PHILOSOPHE.

Et moi, je veux qu'un Auteur ne doive ſa célébrité qu'à ſes productions ; ainſi point de Dédicace : à moins qu'il n'ait l'ambition de rendre un hommage public aux vertus.

L'AUTEUR.

Vous paraiſſez tous d'un avis contraire, & cependant vous m'avez tous deviné. Apprenez qu'un Prince auguſte, qu'un Prince ami

des Arts, que MONSIEUR, daigne accepter.....

L'HOMME DE COUR, LA DAME, LE PHILOSOPHE, *enſemble.*

Vîte une Épître.

L'AUTEUR.

La voilà faite, ſi vous penſez, comme moi, que le ton vrai du Dialogue ne ſaurait affaiblir ni l'expreſſion du ſentiment ni celle du très-profond reſpect.

L'ACADÉMIE FRANÇAISE propoſa en 1768, pour le ſujet du Prix, *l'Éloge de Moliere*. Je me haſardai de concourir. M. Duclos fit de mon Ouvrage une mention honorable : il ajouta que l'Académie avoit réſolu de couronner un Diſcours & non une Poétique. Encouragé dès-lors, par les raiſons même qui me privoient de la couronne, je développai, j'étendis mes idées, & je fis paroître bientôt après, l'*Art de la Comédie* en quatre volumes. Il fut accueilli avec indulgence ; je me ſuis appliqué depuis pluſieurs années à le corriger, & à force de travail, je l'ai réduit à deux volumes. On conviendra que cette maniere de faire des nouvelles Éditions n'eſt ni la plus uſitée ni la plus ſatisfaiſante pour l'amour-propre ; mais j'ai penſé qu'elle étoit la plus sûre, & elle ne m'a pas coûté le moindre ſacrifice.

EN traitant de l'*Art de la Comédie*, j'eus toujours, je l'avouerai, l'ambition

d'être utile aux Amateurs du Spectacle, aux Comédiens, & ſur-tout aux jeunes Poëtes Dramatiques.

Le plus grand uſage du monde & du Théâtre ne ſuffit pas aux Amateurs pour juger des beautés & des défauts d'une Piece. On a beau dire que la nature & la vérité ne ſe montrent jamais ſans être apperçues, il faut connoître la théorie d'un Art pour juger, pour apprécier ſes chefs-d'œuvre.

La connoiſſance de l'Art Dramatique eſt encore très-néceſſaire au Comédien. Je ſuppoſe un Acteur favoriſé en naiſſant des dons les plus rares, les plus précieux; il laiſſera toujours beaucoup à deſirer, s'il ne ſait pas ſaiſir & ſuivre le plan d'une Piéce; s'il n'a pas l'adreſſe de proportionner le degré d'expreſſion au degré d'intérêt que ſon perſonnage prend à l'action; s'il ne ſait pas graduer les effets à meſure qu'ils deviennent plus néceſſaires à l'intelligence, à la marche, au dénouement de l'Ouvrage qui lui eſt confié. Voilà ce qui

conſtitue un bon Comédien. Voilà ce qui le diſtingue de la foule des Acteurs qui réduiſent à un état mécanique un Art qui tient aux talens de l'eſprit, & à la ſenſibilité de l'ame.

LOIN de nous cette idée ſi fauſſe que d'heureuſes diſpoſitions tiennent lieu d'étude. Le génie même ne peut en diſpenſer : ſeul, il ne fera jamais un Acteur & un Auteur parfaits ; aidé par l'Art, il enfantera des prodiges.

LA Peinture, la Sculpture & l'Architecture ont des régles bien détaillées, bien sûres & généralement avouées. On les enſeigne aux jeunes Elèves avec le plus grand ſoin : ceux-ci ſe les rendent familieres avant de tenter les premiers eſſais. L'Art ſeul de la Comédie, le plus difficile, n'eſt pas réduit en principes (1) :

(1) Quel dommage pour le Théâtre que M. de Marmontel ne ſe ſoit pas borné, dans ſa Poétique, à traiter l'Art Dramatique ; mais quel dommage pour les autres genres s'il eût pris ce parti !

ou ces principes ſont ſi vagues que chaque prétendu connoiſſeur les interprète à ſon gré ; & que la plupart des jeunes Auteurs en abuſent pour céder à l'orgueil de créer de nouveaux genres, ou pour ſe faire des régles analogues à leur foibleſſe. J'écris pour ceux qui ne dédaignent pas de marcher ſur les traces de nos Maîtres. Ils ſe trouveront heureux, ſans doute, ſi, diſpenſés de paſſer les trois quarts de leur vie dans des irréſolutions, dans des recherches qui enchaînent leur imagination ou qui l'égarent, on leur indique les routes qui ont conduit leurs prédéceſſeurs à l'immortalité.

C'EST donc à mes jeunes Rivaux que je m'adreſſe plus particulierement. Nous allons faire enſemble un Cours Dramatique.

NOTRE plan ſera ſimple. Nous nous occuperons d'abord des réflexions qu'on doit faire avant de ſe déterminer pour un ſujet, & pour un genre. Nous traiterons enſuite, ſéparément, & en dé-

tail, de toutes les parties du Drame.

Le ſecond volume ſera conſacré à *l'Art de l'Imitation*; & nous comparerons *Moliere* imitateur à *Moliere* imité.

Les Auteurs de différens ſiécles & de différens pays nous fourniront alternativement des exemples. Par-là nous aurons une idée des Théâtres de tous les Peuples, de leurs progrès dans l'Art Dramatique & de leurs mœurs. Nous citerons cependant *Moliere* plus que les autres Comiques, afin de le connoître en entier, s'il eſt poſſible. Heureux ſi, en remarquant chez lui des beautés dans tous les genres, nous pouvions y démêler, y ſaiſir les moyens de les imiter! Mais il en eſt qui ſeront éternellement un ſecret entre cet homme inimitable & la nature.

DE L'ART DE LA COMÉDIE.

CHAPITRE PREMIER.

Du choix du Sujet.

Tous les genres ſont bons entre les mains d'un habile homme, diſent les gens ſuperficiels: gardons-nous d'adopter cette erreur.

Il eſt plus difficile de tirer un parti médiocre d'un *Sujet* vicieux, que de faire une bonne pièce d'un *Sujet* heureuſement choiſi. Suppoſons un étranger qui connoiſſe tout notre Théâtre, excepté le *Dépit amoureux*, & faiſons-lui remarquer vingt Scènes excellentes répandues dans cette Comédie. Il ſe perſuadera que le *Dépit amoureux* eſt une de nos meilleures pièces, puiſqu'il en eſt peu où l'on trouve un ſi grand nombre de beautés; & il ſera étonné quand on lui dira que cette Comédie, loin d'être comptée parmi les chefs-d'œuvre de *Moliere*, eſt une de

ſes plus foibles productions ; mais il ſera fort aiſé de lui démontrer que le fond du *Sujet*, manquant de vraiſemblance, il ne pouvoit fournir un bel enſemble.

Comment ſe peut-il, en effet, qu'une fille déguiſée en garçon ait caché, pendant vingt ans, ſon véritable ſexe à ſa famille ? Comment *Valere*, en préſence de trois témoins, a-t-il pu épouſer *Aſcagne*, en croyant épouſer *Lucile* ? Comment un époux n'a-t-il pas été déſabuſé dès le premier jour ?

Nous ne pouvons détailler ici toutes les qualités que doit avoir un *Sujet* ; nous les découvrirons, nous les diſtinguerons inſenſiblement dans le cours de cet Ouvrage : mais nous devons dire, nous devons répéter que la première, la plus néceſſaire de ces qualités, eſt la vraiſemblance, ſans quoi la fécondité même d'un *Sujet* ne feroit qu'accumuler les invraiſemblances, & par conſéquent les défauts.

Cherchons donc, avec le plus grand ſoin, un *Sujet* non-ſeulement vrai, mais vraiſemblable : bien des perſonnes vous diront qu'il en eſt mille ; ne le croyez pas : quelques autres vous aſſureront qu'il n'y en a plus ; n'en croyez rien encore. Nos prédéceſſeurs ont rendu les *Sujets* très-rares ; ils ſe ſont emparés des plus heureux : cependant il reſte au Poëte comique bien des reſſources, grace à la folie des hommes, qui ſe montre de temps en temps ſous des formes nouvelles.

Mettons à contribution les Eſpagnols, ils ſont féconds en intrigues : liſons les Romans Anglais, on y trouve des caractères fortement deſſinés ; pour mieux dire, ne négligeons rien

Un homme de génie apperçoit quelquefois des richeſſes comiques dans les Livres qui ſemblent devoir en fournir le moins. *Dancourt* a pris ſon *Mari retrouvé* dans *les Cauſes célèbres*. *Dufreſny* a puiſé à la même ſource (1).

Sachons lire ſur-tout dans le grand livre du monde : ſaiſiſſons avec empreſſement tout ce qui ſe préſente dans nos cercles ſous un aſpect moral & comique ; gardons-nous pourtant de croire que toute aventure, qui nous a divertis en paſſant, doive également amuſer le public. Combien de petites eſpiégleries qui, trouvées délicieuſes dans une ſociété, ſont miſes en action, ſont jouées avec ſuccès à la campagne, & ſont ſifflées enſuite ſur les Théâtres de la Ville !

C'eſt donc du *choix du Sujet* que dépend la chûte ou le ſuccès d'une Pièce. Il eſt impoſſible de tirer de l'or d'une mine qui ne produit que du plomb ; & en ſuppoſant qu'elle contienne de l'or, le produit eſt plus ou moins avantageux à raiſon de la richeſſe de la mine, & de la facilité avec laquelle on peut l'exploiter.

(1) Le Mariage fait & rompu.

CHAPITRE II.

Des différens Genres en général.

APRÈS avoir adopté un *Sujet*, il eſt eſſentiel de bien choiſir le *Genre* qui lui convient. Les *Fourberies de Scapin* & *le Tartuffe* ſont deux Comédies d'un genre bien oppoſé : l'une & l'autre peignent cependant un fourbe, & le peignent bien, parce que chacune eſt préciſément dans le genre conforme à l'état de ſon héros, & propre à faire reſſortir ſon caractère.

Avant de ſe déterminer pour un *Genre*, comme pour un *Sujet*, il faut avoir bien conſulté ſes forces : il faut ſur-tout rejetter tous les *Genres* où les ſuccès peuvent être faciles, mais éphémères. *Plaute*, *Térence*, *Moliere* : voilà nos ſeuls guides dans l'Art de la Comédie. Les Comiques qui ont ſuivi leurs traces de plus près, ſont encore admirés : ceux qui ſe ſont le plus éloignés de leurs *Genres*, ſont oubliés, ou le ſeront bientôt. Que le ſort des premiers excite notre émulation ; que celui des derniers nous faſſe trembler ! *Voltaire*, le grand *Voltaire* eſt à peine deſcendu dans la tombe, & ſon nom n'eſt plus ſur la liſte des Poëtes comiques. *Thalie* s'eſt promptement vengée de ce Vers,

Tous les Genres ſont bons, hors le Genre ennuyeux.

Tous les *Genres* ſont bons pour la Preſſe ; d'accord ; & chacun d'eux peut illuſtrer l'Auteur

qui le traite avec ſuccès. Le ſiècle de Louis XIV a rendu juſtice à ſes Faiſeurs d'*Églogues*, de *Satyres*, d'*Épigrammes*, de *Romans*, de *Portraits* : il a admiré ceux qui le méritoient; & leurs noms, parvenus juſqu'à nous, ſont certains de ne mourir jamais. Cependant s'ils s'étoient aviſés de mettre le titre de *Comédie* à la tête de leurs Ouvrages, de les diſtribuer en ſcènes, & de les expoſer ſur le Théâtre, ils en ſeroient bientôt tombés, pour être enſevelis dans l'oubli.

« Je le crois, dira-t-on, ils l'auroient bien » mérité pour prix d'une pareille extravagance ». Vous croyez la choſe impoſſible : parcourez notre Théâtre moderne, vous n'y trouverez que trop *Fontenelle*, *Boileau*, *la Bruyere* & *l'Abbé Prévôt*.

Il eſt encore une maxime qu'on croit d'abord bien favorable à la pluralité des *Genres*, & qu'il eſt tout auſſi facile de combattre avec ſuccès.

Le Fanatiſme exclut; le Goût choiſit.

Je n'exclus aucun *Genre* : je veux que chacun d'eux ſe tienne dans le cercle preſcrit par la raiſon, dans le cercle où ſe ſont reſſerrés les Maîtres de chaque Art; & puiſque c'eſt au Goût à choiſir, n'eſt-il pas ridicule que, ſur la ſcène comique, on ſacrifie les *Genres* avoués par les Nations, par les ſiècles les plus éclairés, à des *Genres* monſtrueux qui ont mille fois tenté de paroître au grand jour, & qui mille fois ont été proſcrits ? N'eſt-ce pas vouloir chaſſer un enfant légitime de la maiſon paternelle, pour ſubſtituer à ſa place un *fils naturel* ?

Dufreſny a dit : « Ce n'eſt pas étendre la

» carrière des Arts, que d'admettre de nou-
» veaux *Genres* ; c'eſt gâter le goût, c'eſt cor-
» rompre le jugement des hommes, qui ſe laiſ-
» ſant aiſément ſéduire par les nouveautés, &
» qui mêlant enſuite le vrai avec le faux, ſe
» détournent bientôt, dans leurs productions,
» de l'imitation de la nature, & s'appauvriſ-
» ſent en peu de temps par la vaine ambition
» d'imaginer, & de s'écarter des anciens
» modèles ».

Voilà préciſément ce qui a corrompu le goût des Français ; voilà ce qui leur fait dire aujourd'hui que les *Genres* adoptés, ſuivis, accrédités par nos meilleurs Comiques, n'offrent plus ni beautés, ni palmes nouvelles ; que le cercle eſt devenu trop petit, & qu'il faut en ſortir, de crainte d'amener ſur la ſcène la monotonie, compagne inſéparable de l'ennui. Eh bien ! nous allons le parcourir ce cercle, dans lequel nos beaux Eſprits craignent de ſe trouver à l'étroit, & nous prouverons que pluſieurs concurrens peuvent y marcher de front.

Nous avons trois *Genres* de Comédie généralement reconnus, généralement avoués pour bons ; le *Genre d'intrigue*, le *Genre de caractère*, le *Genre mixte*, c'eſt-à-dire celui qui tient des deux premiers. Voilà donc trois carrières : ajoutons qu'elles ſont aſſez vaſtes pour que pluſieurs perſonnes n'en aient jamais apperçu les limites. Tout le monde, en effet, n'a peut-être pas ſenti que les *Pièces à intrigue*, les *Pièces à caractère*, les *Pièces mixtes*, ſont variées à l'infini dans leur conſtruction comme dans leur marche, & que chacun de ces trois *Genres* en a pluſieurs autres, qui doivent être

traités différemment : c'eſt ce que nous verrons, après avoir dit quelque choſe, en paſſant, des *Genres* auxquels il eſt bon de ne pas ſe livrer.

CHAPITRE III.

Du Genre allégorique.

ON peut, je crois, définir l'*Allégorie* un maſque dont on couvre un objet qu'on veut cacher, ou ne montrer qu'à demi. Nous donnerons donc le titre de *Comédie allégorique* aux Pièces dans leſquelles l'Auteur, mettant continuellement ſur la figure de *Thalie* le maſque de l'*Allégorie*, change le nom des choſes, défigure même les perſonnes, & laiſſe au Spectateur intelligent le ſoin de développer le ſens caché.

Nos premiers Dramatiques renfermoient dans leurs Pièces *allégoriques* une moralité : ils s'y érigeoient en médecins ſpirituels ; quelques-uns bornoient leurs charitables ſoins à la ſanté du corps : peu à peu, devenus moins pieux, moins zélés pour le bien de leur prochain, ils ont fait ſervir l'*Allégorie* à couvrir des images ou des propos indécens. Enfin, ils l'ont employée à déguiſer la médiſance, ſouvent la calomnie. Quelques exemples vont ſucceſſivement venir à l'appui de ce que j'avance.

LE LAC D'AMOUR DIVIN,

Moralité en deux Parties, & à huit Perſonnages.

PREMIERE PARTIE.

Charité invite *Jeſus* à épouſer l'*Ame*. *Jeſus*

y consent, & charge *Charité* d'aller la prévenir, & de lui recommander de se préparer par la *Pénitence*, & par d'autres vertus, à le recevoir. *Charité* s'acquitte de cette commission. *Justice* veut s'opposer à cette union, qui lui semble dégrader la Majesté divine. *Charité* remporte la victoire, & *Jesus* déclare à l'*Ame* qu'il va s'unir avec elle.

SECONDE PARTIE.

L'*Ame* désolée de ne pas voir *Jesus*, en demande des nouvelles aux *Filles de Sion*, qui lui apprennent les tourmens qu'il endure pour elle.

L'*Ame* impatiente vole vers son Bien-Aimé, & veut le dissuader de mourir. Les Pécheurs interrompent cette conversation, & demandent l'Epoux pour le crucifier. L'*Ame* fait de longues complaintes sur la Passion du Sauveur; elle veut pénétrer jusqu'à lui, & trouve toutes les issues fermées. Enfin, *Charité* la conduit à *Jesus*, qui la reçoit, & s'unit pour toujours avec elle.

LA CONDAMNATION DES BANQUETS,

A LA LOUANGE DE DIÈTE ET DE SOBRIÉTÉ, POUR LE PROFIT DU CORPS HUMAIN,

Moralité à trente-huit Personnages; par Nicole de la Chesnaye.

On a fait, en forme juridique, le procès de *Banquet* & de *Souper*: il est instruit devant *Expérience*, qui est le principal Juge. On accuse devant elle *Banquet* & *Souper* d'avoir fait mourir quatre personnes à force de manger. *Expérience* condamne *Banquet* à être pendu; c'est *Diète* qui se charge de l'office de bourreau.

Banquet demande le Pere Confeſſeur : il fait ſa confeſſion publiquement ; il marque le plus grand repentir de ſa vie paſſée, & dit ſon *Confiteor*. *Souper* n'eſt condamné qu'à porter des poignets de plomb, pour l'empêcher de mettre trop de plats ſur la table.

FAIRE VAUT MIEUX QUE DIRE ;

Par Pierre Gringore (1), *Héraut d'Armes du Duc de Lorraine.*

Doublette, femme de *Raoullet*, Vigneron fort vieux, ſe plaint de ce que ſa vigne demeure en friche, faute d'être façonnée ; ſon mari ſe met en colère d'un pareil reproche, & dit :

Qui la voudroit
Servir à ſon gré, il faudroit
Houer (2) la vigne jour & nuit.

Il ſort. Alors *Doublette* appelle un ouvrier nommé *Dire* : mais, comme tout ſon mérite conſiſte dans le babil, & qu'il n'effectue rien de ce qu'il promet, elle le renvoie, & en fait venir un autre appellé *Faire*, qui tient tout ce qu'il a promis ; ce qui ſatisfait fort *Doublette*. Son mari revient, la gronde beaucoup de ſe ſervir de cet homme qu'il n'aime pas, & porte ſes plaintes au Seigneur de *Valletran*, qui, ayant écouté les raiſons de *Raoullet* & de *Doublette*, prononce en faveur de la dernière.

(1) La Deviſe de cet Auteur étoit : *Tout par raiſon, raiſon par-tout, par-tout raiſon.*

(2) Labourer.

LA HOLLANDE MALADE,

Comédie en Vers & en un Acte ; par Poiſſon.

[La Scène eſt à Amſterdam.]

SCÈNE I.

GOULMER, Matelot ; FRELINGUE, Hollandois ; MARILLE, Servante de la Hollande ; BADZIN, Hollandois.

GOULMER.

Beuvons ce pot à vous.

FRELINGUE.

C'eſt ce que je demande.

GOULMER.

Comment va la ſanté de Madame Hollande ?

FRELINGUE.

Chacun dit que ſon mal prend un fort mauvais cours.

GOULMER.

Comment ?

FRELINGUE.

C'eſt qu'on le voit empirer tous les jours.

GOULMER.

Elle a le mal de mer, & la fièvre la ſerre.

FRELINGUE.

Elle a le mal de mer ; elle a le mal de terre ;
Elle a..... Que ſais-je enfin ? Elle n'eſt pas trop bien :
Cent drogues qu'on lui fait ne lui ſervent de rien.
Si l'on la peut ſauver, la cure ſera belle.

MARILLE.

Chacun la tient fort mal.

BADZIN.

Oui, je la viens de voir.

MARILLE.

Elle doit prendre encore un lavement ce ſoir :
On la fera mourir.

BADZIN.

Je penſe qu'on y tâche :
Pourquoi ce lavement ? On dit qu'elle eſt ſi lâche,
Qu'elle laiſſe aller tout.

MARILLE.

De moment en moment
Elle en prend ; mais c'eſt bien contre ſon ſentiment ;
Ces lavemens ſont faits d'une poudre étonnante
Qui lui fait rendre tout.

BADZIN.

Elle eſt fort violente :
Entre-t-il pas dedans du ſalpêtre & du plomb ?

MARILLE.

Je ne ſais ; l'on diroit de la poudre à canon.

BADZIN.

C'eſt cela. Ce mal la prit avec violence.

MARILLE.

C'eſt un air empeſté, qui vient, dit-on, de France.

. . . . . .

On dit bien, quand on vit la Comète paroître,
Que les François un jour nous feroient du bicêtre.

La *Hollande* attend quatre Médecins : l'un eſt *Eſpagnol* ; l'autre, *François* ; le troiſième, *Allemand* ; le dernier, *Anglois*. Ils arrivent ; &, malgré la foibleſſe de *Mme la Hollande*, ils concluent à la faire danſer. Ce remède lui réuſſit mal ; le Médecin *François* l'envoye aux *Incurables*.

Abandonnons les *Allégories* de la première eſpèce à nos bons Aïeux ; & celles de la ſeconde, de la troiſième, à la foire. Les autres n'ont jamais été goûtées que ſur le Théâtre de Londres, où l'on repréſente librement l'Etat ſous l'*Allégorie* d'une charrette bien ou mal conduite, ſelon les Miniſtres qu'on y attèle.

Nous devons mettre au rang des Pièces *allégoriques* nos petites Comédies à ſcènes détachées, auxquelles une Divinité préſide : ajoutons qu'elles peuvent amuſer un inſtant par quelques ſaillies. Un Dieu, entouré de ſimples mortels, a ſur eux une ſupériorité qu'un Auteur ingénieux ſait faire valoir ; mais, dans le courant de ſa vie, il peut tout au plus ſe permettre une de ces bagatelles : elles n'ont preſque jamais de ſuccès durables.

CHAPITRE IV.

Du Genre gracieux.

Ce *genre*, accrédité par *les Grâces* & par *Zénéïde*, a pris naiſſance de la *paſtorale*, non telle qu'elle étoit du temps des *ſoties*, des *myſtères*, mais telle qu'on la traita quand le goût commençant à s'affranchir des liens de la groſſièreté & de la barbarie, les Auteurs mirent l'*Amour* au rang de leurs interlocuteurs, firent ſuccéder la galanterie à la dévotion, les détails fins, délicats, aux groſſièretés, les tableaux agréables aux ſituations les plus indécentes. Je vais faire connoître *le genre paſtoral*, ſon enfance & ſes progrès.

Nous avons vu que nos premiers Dramatiques croyoient faire une œuvre pie, en renouvellant ſur la ſcène la Nativité de Notre-Seigneur ; bientôt après ils s'avisèrent de traveſtir *Virgile*, firent chanter leurs protecteurs par de nouveaux *Tityres*, & s'en ſervirent pour célébrer ſur le

Théâtre les évènements heureux ou malheureux de leur siècle. On verra sûrement avec plaisir l'extrait d'une des premières *pastorales* qu'on ait faites dans ce genre. Elle est de *Simon Beliard.*

CHARLOT.

Eglogue pastorale à onze personnages, sur les misères de la France, & sur la Très-heureuse délivrance de Très-magnanime & Très-illustre Prince Monseigneur le Duc de Guise, imprimée en 1592.

Deux Bergers se rappellent successivement le bonheur dont ils jouissoient sous *les Guises*, & les malheurs que certainement leur mort va occasionner, sur-tout aux habitants infortunés des campagnes; l'un d'eux parle ainsi:

Le temps vient, le temps vient: (Dieu! faites, je vous prie,
Que ce que je prévois soit pure menterie!)
Le temps est jà venu, que (ô malheur!) l'étranger,
Possesseur de nos champs, nous fera déloger.
(Vous n'eûtes de cela, pauvres Pasteurs, onc crainte.)
De nos clos bien fermés, nous sortis par contrainte,
Il dira: Vous avez trop été dans ce lieu;
C'est à nous ces troupeaux, fuyez vîtes. Adieu.
Las! ces terres, hélas! or tant bien cultivées,
Seront par un méchant barbare déblavées!
Cette riche moisson sera donc le butin
D'un Soudar cazanier, jureur, traître, mutin!
Voilà où conduira nos Bourgeois misérables
La discorde! Voilà, (ô choses déplorables!)
Pour qui les Laboureurs, avec les fers tranchans,
Les ayant cultivés, ont semencé nos champs!

Ils apperçoivent des Nymphes qui dansent & chantent: étonnés de leur gaiété dans ce mo-

ment de malheurs, ils conçoivent quelque espérance d'un heureux changement; & le Berger *Emonet* leur apprend que *Charles de Lorraine* s'est sauvé de prison; qu'il viendra bientôt, à la tête de ses amis, délivrer le Royaume des Tyrans qui l'oppriment; tous les Bergers se réjouissent de cet événement.

Une *Eglogue*, quelqu'excellente qu'elle soit, devient froide, fade, langoureuse, insipide, lorsqu'elle est transplantée sur le Théâtre, & divisée, sur-tout, en plusieurs Scènes, à plus forte raison en plusieurs Actes.

Aussi les Poëtes Dramatiques se lasserent-il bientôt d'affoiblir les chants du Cygne de Mantoue. Ils imaginèrent eux-mêmes des Sujets; je vais prendre un exemple dans un temps bien reculé.

MYLAS,

Pastorale en cinq Actes, en Vers; par Claude Bassecourt, *imprimée en 1594.*

PROLOGUE.

L'Amour, déguisé en Berger, vante son pouvoir.

ACTE I.

Les Bergères *Daphné* & *Mylas* s'entretiennent ensemble sur les charmes & les dangers de l'amour. Malgré les avis de *Daphné*, *Mylas* persiste à ne vouloir pas écouter les vœux de *Cloris*, & à ne se livrer qu'aux plaisirs de la chasse. Ces deux Bergères se retirent; & *Cloris*, qui arrive avec son ami *Tyrse*, lui raconte tout ce qu'il souffre des rigueurs de *Mylas*, & proteste qu'il mourra s'il ne parvient pas à la tou-

cher. *Tyrſe* lui promet ſon ſecours & celui de *Daphné*.

ACTE II.

Un *Satyre*, amoureux de *Mylas*, ſe cache auprès d'une fontaine où la Bergère prend quelquefois le bain. *Tyrſe* & *Daphné* viennent ſur la ſcène, & parlent enſemble de l'amour de *Cloris*. *Daphné* dit qu'elle va conſeiller à *Mylas* d'aller ſe baigner à la fontaine, & que *Cloris* ira lui parler lorſqu'elle ſera dans le bain.

ACTE III.

Mylas, dépouillée de tous ſes vêtements, eſt prête à entrer dans l'eau : le *Satyre* ſe jette ſur elle, & ne pouvant la vaincre, il l'attache toute nue contre un arbre. *Cloris* arrive aux cris de la Bergère ; il fond ſur le *Satyre*, le bleſſe, & le met en fuite : il approche enſuite en tremblant de *Mylas*, la contemple, lui dit les choſes les plus tendres, & briſe les liens qui l'attachoient. La Bergère, au lieu de lui marquer de la reconnoiſſance, s'enfuit dans les bois ; *Cloris*, au déſeſpoir, veut ſe tuer ; *Daphné* l'en empêche. Une Nymphe arrive, & dit que *Mylas* a été dévorée par un loup : *Cloris* s'échappe pour aller ſe donner la mort.

ACTE IV.

Mylas reparoît, raconte comment elle s'eſt ſauvée de la fureur du loup. On lui dit quel a été le déſeſpoir de *Cloris* & la réſolution qu'il a priſe de mourir ; *Mylas* s'attendrit ſur le ſort de ce Berger, & ſe reproche ſa cruauté. Un Paſteur accourt en diſant que *Cloris* s'eſt préci-

pité du haut d'un rocher pour ne pas ſurvivre à *Mylas* : cette nouvelle lui fait verſer des larmes : elle va avec *Daphné* chercher le corps de ſon Amant.

ACTE V.

Cloris avoit été retenu par des brouſſailles, & n'étoit pas mort. *Mylas* le trouve reſpirant encore : par ſes careſſes & ſes baiſers, elle le rappelle à la vie, & s'unit à lui.

On a dû remarquer dans cette pièce des ſituations & des tableaux agréables, mais un peu trop voluptueux, ſur-tout dans le moment où *Mylas* dépouillée de ſes vêtements, & liée à un arbre par le *Satyre*, eſt délivrée par un Amant délicat. On verra avant la fin de ce Chapitre la raiſon pour laquelle j'affecte de rappeller cette ſituation. Quant à préſent, il nous ſuffit de ſentir que cette pièce, où l'amour perſonnifié joue un rôle, nous rapproche un peu du *genre gracieux* & du chef-d'œuvre de *Saint-Foix*, où ce Dieu malin fait auſſi un perſonnage très-eſſentiel. Moyennant nos recherches, j'eſpère que nous ne perdrons pas de vue la chaîne qui lie les Auteurs les plus anciens aux Auteurs les plus modernes.

LA BERGERIE,

Paſtorale de MONTCHRESTIEN, *en proſe & à vingt-un Perſonnages, jouée vers l'an 1618.*

Cupidon, fatigué de ſes grandes occupations, s'échappe d'auprès de *Vénus*, & vient habiter parmi des Bergers. *Fortunian* eſt un des premiers

miers sur qui tombent les traits de ce Dieu ; mais malheureusement ce Berger s'est attaché à la Nymphe *Dorine*, qui est dévouée au culte de *Diane*, & qui ne veut pas répondre à sa tendresse. *L'Amour*, piqué de l'indifférence de *Dorine*, & de la préférence qu'elle donne à la Déesse, fait serment de s'en venger. En même temps l'on dévoile le sens d'un Oracle qui destinoit ces deux Amants l'un à l'autre, & ils s'épousent. *Fortunian* a même l'avantage de conserver par là les jours de sa Maîtresse, qui alloit être immolée à *Diane*.

On est forcé de convenir que cette Pastorale, quoiqu'éloignée de la perfection des *Grâces*, lui ressemble cependant beaucoup. *L'Amour*, fugitif dans les deux pièces, s'amuse à séduire les Nymphes de *Diane*. Voilà donc la Pastorale qui, peu-à-peu & par degrés, se trouve placée à côté de ce que nous appellons aujourd'hui *Genre gracieux*, & que *Saint-Foix* a beaucoup embelli, s'il ne l'a pas créé. J'ai fait voir comment ce *Genre* s'étoit élevé jusqu'à la perfection, qu'on me permette de prouver qu'il est prêt à rétrograder.

L'Auteur ingénieux d'*Heureusement*, de la *Matinée à la mode*, du *Tour de Carnaval*, des *Amans généreux*, a fait une pièce intitulée : *Hilas & Silvie*. *L'Amour* y forme le dessein de séduire les Nymphes de *Diane* ; il s'introduit parmi elles sous la forme d'une jeune Amazone, qui veut se vouer au culte de la Déesse : il s'attache à *Silvie*, la plus innocente des Nymphes, la surprend endormie, l'enchaîne avec des fleurs, & la livre à *Hilas*, qui a la délicatesse de la débarrasser de ses liens, sans profiter des faveurs

du dieu complaisant. Voilà le genre gracieux, qui emprunte de nouveau les situations trop voluptueuses des Pastorales. La situation d'*Hilas & Silvie*, est à peu de chose près celle que nous avons remarquée dans *Mylas*.

M. *Sedaine*, si avantageusement connu par le *Philosophe sans le savoir*, & par plusieurs Opéra-comiques, a mis sur le Théâtre de la Comédie Italienne, la fameuse Eglogue de *Fontenelle*, intitulée *Thémire*. Les vers les plus heureux de cette Eglogue, sont même fondus dans les arietes : nous voilà donc rapprochés de ce temps, où *Simon Beliard* faisoit chanter les vers de *Virgile* sur le Théâtre ; je me garde bien de dire que le *genre gracieux* ait dégénéré dans les mains de MM. *Rochon* & *Sedaine* ; mais n'est-il pas à craindre que leurs successeurs, ayant moins de talent, moins de goût, ne ramenent bientôt sur la Scène nos premières *Bergeries*.

Saint-Foix a marqué les limites du genre gracieux, & fera le désespoir des Auteurs, qui voudront tenter la même carrière, sur-tout si, moins prudents que lui, ils n'ont pas la sagesse de se borner à un petit acte. Les pièces de ce genre ne doivent être que des mignatures.

CHAPITRE V.

Du Genre, ou du Comique larmoyant.

IL est singulier que le titre de *Comique larmoyant*, donné d'abord par dérision à des mons-

tres moitié gais moitié triſtes, ſoit peu à peu devenu familier, même aux perſonnes les plus raiſonnables, & qu'il ne leur paroiſſe pas auſſi ridicule que celui de *tragique plaiſant*. L'un & l'autre ſignifient pourtant la même choſe. Il eſt très-ſingulier encore que le *comique larmoyant* ou le *tragique plaiſant*, ſoit regardé comme un genre & que ce genre ſoit accrédité.

Trop heureux de l'avoir ce genre! s'écrient des Auteurs, des Acteurs qui ne pouvant peindre gaiement la nature, & trop vains pour avouer leur inſuffiſance, feignent de ſuivre par principe & par raiſon, une carrière où leur foibleſſe ſeule les a jettés. Voyez, diront-ils, voyez le vide affreux qui régne au Théâtre, lorſqu'on joue *Moliere*. Rien ne prouve mieux qu'on ne veut plus de ces pièces à l'antique. Voilà une preuve qu'un homme de goût n'admettra point. C'eſt le caprice & l'amour de la nouveauté qui conduiſent la multitude : tout Paris a vu *les Comédiens de Bois* attirer la foule ; conclurons-nous de là qu'on doit les préféret à nos élégans Acteurs, à nos jolies Actrices ?

Du moins, ajoutera-t-on, vous ne pouvez pas diſconvenir que ce qu'on dit, ou ce qui ſe paſſe dans *les pièces larmoyantes* & dans *les drames*, ne ſoit dans la Nature. Fort bien! En partant de ce principe, *Melpomène* pourra nous repréſenter ſes Héros dans l'alcove de leur Maîtreſſe, une heure avant de livrer bataille, & *Thalie*, nous conduiſant juſques dans le boudoir de *Laïs*, nous la fera voir débarraſſée de la gaze la plus légère. Le Poëte tragique, le Poëte comique doivent peindre la Nature ; mais l'Art du premier, conſiſte à la ſaiſir dans les inſtans

où elle déploie les grands mouvements des paſſions ; l'Art du ſecond, à développer avec gaité les travers, les ridicules, & toujours ſans indécence.

Mais pourquoi la foule ne court-elle pas aux pièces de Molière ? Parce que depuis un ſiècle on les repréſente tous les jours. On propoſe à une femme d'aller à une repréſentation du *Tartufe* ; elle s'écrie, j'ai tant vu le ſoleil, & fait ſans le vouloir, l'éloge de ce qu'elle affecte de dédaigner. *Le Malade imaginaire*, *le Bourgeois gentilhomme*, ne ſont certainement pas les meilleures productions de leur Auteur ; cependant, lorſque les Comédiens ont repris ces deux pièces, après les avoir oubliées quelque temps, n'ont-elles pas été ſuivies avec empreſſement ? Il eſt donc faux qu'on ne veuille plus que du *larmoyant*, que *des drames*. Je dis plus, je ſoutiens que leurs plus grands partiſans en apparence, ſont plus juſtes dans le fond du cœur. Un Auteur aura beau vous ſoutenir dans une préface que le *genre* prétendu *nouveau & philoſophique*, mérite la préférence ſur celui de *Plaute*, de *Térence*, de *Molière* ; croyez qu'il ne le penſe pas, & dites-lui avec ce dernier :

Non, vous avez beau faire,
On ne vous croîra pas :

& s'il perſiſte,

Eh bien ! on vous croit donc, & c'eſt tant pis pour vous.
Quoi ! ſe peut-il, Monſieur, qu'avec l'air d'homme ſage,
Et cette large barbe au milieu du viſage,

vous ſoyez aſſez prévenu, aſſez aveuglé pour croire que votre genre ſoit nouveau ? Qu'a donc

fait *la Chauſſée*, ce Poëte prédicateur, ce Modèle que vous ne parviendrez jamais à imiter, tout défectueux, tout froid qu'il eſt en pluſieurs occaſions ? *Plauté* lui-même n'a-t-il pas, avant vous, entrepris de faire répandre des larmes aux Romains, & n'a-t-il pas mêlé, dans un ſujet romaneſque, des ſituations attendriſſantes avec des exclamations outrées & des reconnaiſſances gauches ? voyons *les Captifs*.

Hégion, vieillard Athénien, eſt le pere de *Philopoleme* & de *Pegnie*. Un Eſclave dérobe *Pegnie*, âgé ſeulement de quatre ans, prend la fuite avec lui, le vend en Elide à *Théodoromède*, qui le nomme *Tindare*, & le donne à *Philocrate* ſon fils, âgé auſſi d'environ quatre ans. *Tindare* & *Philocrate* ſont élevés enſemble, deviennent inſéparables, vont à l'armée. Le haſard veut que *Philopoleme* ſoit fait priſonnier par les troupes d'*Elide*, & que ſon frère *Tindare*, accompagné de *Philocrate*, tombe au pouvoir des *Etoliens*.

Hégion les achéte pour les échanger avec ſon fils *Philopoleme*, le ſang ne lui dit rien pour *Tindare*, qu'il a perdu dans ſa plus tendre enfance.

Tindare perſuade à *Hégion*, d'envoyer ſon Maître ou lui en Elide, pour négocier l'échange projetté ; il ſe doute bien que le vieillard aimera mieux riſquer l'Eſclave que le Maître, & voulant ſe ſacrifier pour *Philocrate*, il lui conſeille de prendre le nom de *Tindare* & de paſſer pour ſon Eſclave. Le ſtratagême réuſſit, & au moment de ſe quiter, ils ſe diſent des choſes ſi tendres, qu'*Hégion* s'écrie :

Oh Dieux ! comme ces deux hommes s'aiment ſincèrement ! comme ils me forcent à pleurer !

Il découvre la ruse de *Tindare* ; il ordonne qu'on lui mette les fers aux pieds & aux mains, & qu'on l'envoie aux carrières. Il le livre aux tourments les plus affreux ; mais bientôt il le reconnoît pour son fils.

HÉGION.

Bon jour, mon cher fils.

TINDARE.

Qu'entends-je ? Quoi ! vous m'appellez votre fils ! Ah vraiment je devine pourquoi ! C'est parce que vous me faites jouir en ce moment de la lumière du jour : mais dites-moi, je vous prie, est-il bien vrai que vous soyez mon pere ?

HÉGION.

Oui, mon cher fils, je suis ton pere.

TINDARE.

Effectivement, quand je fais réflexion, je me souviens confusément d'avoir ouï dire que mon père s'appelloit *Hégion*.

Le sujet de cette pièce n'est-il pas romanesque, comme je l'ai dit ? Les situations, pour la pluparr, n'en sont-elles pas attendrissantes ? Plaute n'y a-t-il point placé quelquefois dans la bouche de ses personnages ces exclamations parasites & brillantes, toujours sûres d'étourdir les oreilles, si elles ne vont pas au cœur ? La reconnaissance du pere & du fils, n'est-elle pas mal préparée, mal filée, mal dénoncée ? Qu'ont donc créé nos Auteurs du genre prétendu *Moderne & Philosophique* ? Ils ont à la vérité, imaginé d'exprimer le sentiment par des lignes entières de points ; mais embellir n'est pas créer.

Auteurs *tragi-comiques* ou *comico-tragiques*, ne vous flatez donc plus d'être des originaux. Les

Desmarets, les *Scudéri* si prônés autrefois, si bien sifflés depuis, ont, avant vous, allié le comique le plus bas au tragique le plus pitoyable; cessez de donner à votre genre le titre fastueux de philosophique. Il seroit trop facile de vous prouver que dans la moindre des Comédies de *Molière*, dans celles que vous affectez de mépriser & d'appeller des farces, il y a plus de philosophie, plus de saine morale que dans toutes vos larmoyantes productions.

Il seroit sur-tout facile de prouver que chacune des belles scènes, dont nos Dramaturges s'enorgueillissent, est parodiée d'une de nos Tragédies.

On ne manquera pas de m'objecter que les Rois & les Princes, étant trop loin de nous, c'est un trait de génie de placer dans les mêmes situations des personnages d'une condition plus rapprochée du commun des hommes; que par ce changement seul, aussi simple qu'ingénieux, ils doivent nous toucher bien plus fortement. Non Messieurs, non! un personnage tragique, si son rôle est bien fait, nous intéresse d'abord parce qu'il est fils, parce qu'il est pere, parce qu'il est amant, & parce qu'il est aussi près de nous par les sentiments de fils, de pere ou d'amant, s'ils sont bien peints, que s'il était notre égal; sa qualité, son rang, la majesté de sa personne, loin de nuire ensuite à l'intérêt l'augmentent sensiblement, parce que l'homme est naturellement frappé de tout ce qui présente des idées de grandeur & d'élévation; parce que notre orgueil éprouve un certain plaisir à voir ceux que le sort a placés si haut, sujets à nos passions & à nos miseres; parce qu'enfin, en

nous intéreſſant au ſort d'un Héros tragique, nous nous intéreſſons en même temps à celui d'une Ville, d'une Monarchie, d'un Peuple entier, qui ſuivront ſa deſtinée.

Jeunes Ecrivains qui voulez courir la carrière Dramatique, je vous le répéte, & je ne ceſſerai de vous le répéter, il n'eſt point de milieu entre la Comédie & la Tragédie. *Boileau* ne vous a-t-il pas dit :

Le Comique, ennemi des ſoupirs & des pleurs,
N'admet point dans ſes vers de tragiques douleurs.

Écoutez *Voltaire* lui-même : « M. *de Chaſſiron* » publia une Diſſertation ingénieuſe & profonde » ſur cette queſtion : ſavoir, s'il eſt permis de » faire des Comédies attendriſſantes. Il paroît » ſe déclarer fortement contre ce genre, dont » la petite Comédie de *Nanine* tient en quel- » ques endroits : il condamne avec raiſon tout » ce qui auroit l'air d'une Tragédie bourgeoiſe. » En effet, que ſeroit-ce qu'une intrigue tra- » gique entre des hommes du commun ? Ce » ſeroit ſeulement avilir le cothurne ; ce ſeroit » manquer à la fois l'objet de la Tragédie & » de la Comédie ; ce ſeroit une eſpèce bâtarde, » un monſtre né de l'impuiſſance, de faire une » Comédie & une Tragédie véritable.... »

Le jugement de ces deux Ecrivains ne doit pas être ſuſpect : le premier n'a jamais prétendu aux honneurs de la ſcène ; le dernier a fait pluſieurs *Comédies larmoyantes*.

Moliere, l'auteur le moins larmoyant ſans contredit, eſt celui qui a introduit, dans quelques-unes de ſes Pièces, les ſituations les plus propres à faire couler des larmes, s'il n'eût

connu parfaitement les limites que le goût & la raiſon ont poſées entre la Comédie & la Tragédie, & ſi, après avoir attendri le ſpectateur, il n'avoit eu l'adreſſe de le ramener, malgré lui-même, à la gaieté. Il eſt impoſſible de dévoiler toute la fineſſe de cet art inconcevable que le Pere de la Comédie employoit en pareille occaſion : on ne peut que citer les ſcènes où il a montré le plus d'adreſſe : le cinquième Acte du *Tartufe* en offre un exemple frappant.

Orgon a fait donation de tous ſes biens à *Tartufe* ; le ſcélérat veut le chaſſer de ſa propre maiſon : ce n'eſt pas tout, il s'eſt emparé d'une caſſette de la dernière importance, & veut s'en ſervir pour perdre ſon bienfaiteur. La ſituation d'*Orgon* commence à nous affliger, quand Mme *Pernelle*, ſans nous faire perdre de vue les malheurs de ſon fils, nous force cependant à rire.

Madame PERNELLE.

Des eſprits médiſans la malice eſt extrême.

ORGON.

Vous me feriez damner, ma mere, je vous dis
Que j'ai vu de mes yeux un crime ſi hardi.

Madame PERNELLE.

Les langues ont toujours du venin à répandre,
Et rien n'eſt ici-bas qui s'en puiſſe défendre.

ORGON.

C'eſt tenir un propos de ſens bien dépourvu :
Je l'ai vu, dis-je vu, de mes propres yeux vu,
Ce qu'on appelle vu : faut-il vous le rabattre
Aux oreilles cent fois, & crier comme quatre ?

Madame PERNELLE.

Mon Dieu ! le plus ſouvent l'apparence décroit ;
Il ne faut pas toujours juger ſur ce qu'on voit.

Et vous deviez attendre, & voir sur bien des choses.

ORGON.

Hé ! diantre ! Le moyen de m'en assurer mieux ?
Je devois donc, ma mere, attendre qu'à mes yeux
Il eût.... Vous me feriez dire quelque sottise.

Un Huissier vient ensuite signifier à *Orgon* la saisie de tous ses biens. *Valere* lui annonce qu'on a donné des ordres pour s'assurer de sa personne : il est alors entouré d'une épouse, d'une mère, d'un frère, d'un fils, d'une fille, d'un ami, qui déplorent son malheur, qui l'exhortent à prendre la fuite, quand tout-à-coup *Tartufe*, accompagné d'un Exempt, paroît pour l'arrêter. Que va-t-il devenir ? que va devenir toute cette famille éplorée ? Est-il de situation plus attendrissante ? Nous en sommes pénétrés jusqu'aux larmes ; mais l'Exempt parle :

Remettez-vous, Monsieur, d'une alarme aussi chaude,
Nous vivons sous un Prince ennemi de la fraude.

& soudain la joie est rentrée dans tous les cœurs.

Voilà comment il faut amener les situations touchantes : voilà comment il faut les traiter, comment il faut les mêler à des nuances comiques, pour ne pas leur donner le temps de produire la tristesse & les larmes. Voilà comment il faut les dénouer, quand on veut s'immortaliser ; voilà comme un Auteur atteint la gloire de son Art. C'est assez parler des genres qui en éloignent, analysons ceux qui peuvent y conduire.

CHAPITRE VI.

Des Pièces d'Intrigue en général.

Vous que la Nature a doués d'un génie ſouple, adroit, & capable de ſe replier en cent façons différentes, dédaignez les vains raiſonnemens des ennemis de ce genre. La peine inutile que quelques-uns prennent pour arranger cinq à ſix ſcènes ſans ſuite & ſans dénouement; l'eſtime, la vénération des autres pour ces Ouvrages découſus, prouvent aſſez que l'impuiſſance fait parler les premiers, & que leurs admirateurs ne connoiſſent ni le mérite, ni les difficultés du genre qu'ils s'efforcent inutilement d'exclure.

Il eſt ſans doute plus beau, plus grand de faire une Pièce à *caractère*; mais elle eſt défectueuſe, ſi l'intrigue n'en lie bien les différens portraits, & ne les place dans une ſituation propre à les faire reſſortir. Pour parvenir un jour à compoſer une bonne Pièce à *caractère*, il eſt peut-être indiſpenſable de commencer par eſſayer ſes forces dans les ſentiers compliqués d'une *Intrigue* adroite & vigoureuſe. C'eſt une eſpèce de *Dédale* qui met à l'épreuve la vivacité, la patience, la force de tête d'un Auteur dramatique; & c'eſt dans ſes détours que *Plaute*, *Térence*, *Moliere*, *Regnard*, ſe ſont habitués à connoître, à juger ce qui doit être au commencement, ce qui convient au milieu, ce qu'il eſt néceſſaire de conſerver pour la fin

d'une Pièce. C'eſt dans ces détours qu'ils ont appris à s'emparer de l'attention du Public, pour le captiver, en lui préſentant des incidens qui paroiſſent ſe croiſer, & qui le conduiſent cependant au but. Enfin, c'eſt l'*Intrigue* qui les a familiariſés avec des difficultés qui ſemblent inſurmontables, & qui les a quelquefois fait atteindre à la ſublimité de leur art.

Imitez donc leur exemple, & commencez par donner l'eſſor à votre imagination, ſi vous prétendez à des ſuccès durables. Les gens qui ne ſont pas connoiſſeurs, ne verront pas, dans vos eſſais & dans vos efforts, la perfection que vous avez en vue, & que vous tâchez d'atteindre; les gens de l'Art diront : il a commencé comme *Moliere*; voyons quels ſeront ſes progrès.

CHAPITRE VII.

Des Pièces intriguées par un Valet.

Les pièces de ce genre, ſur-tout, ont beaucoup d'ennemis, & leur nombre accroît chaque jour. Comme je crains qu'on ne me reproche de me faire des monſtres à plaiſir pour me ménager la ſatisfaction de les combattre ſans peine; je vais tranſcrire ce que *Dorat*, auteur de pluſieurs Comédies, a mis dans la préface de ſes *deux Reines*; il déſire de voir naître un comique, & s'écrie : « Ce Philoſophe s'aſſujettiroit ſans » doute aux conventions de ſon temps, au ton » général qu'il trouveroit établi : les change-

» ments arrivés dans les uſages lui indiqué-
» roient ce qu'il faut ſaiſir, ce qu'il faut éviter :
» il ne s'aviſeroit pas d'évoquer *les mânes bur-*
» *leſques des frippons d'Athènes & des Merlins,*
» *perſonnages fameux ſur nos premiers tre-*
» *teaux.* Il ſauroit que nos jeunes gens même
» ne ſe fient plus à nos intrigants ſubalternes,
» pour tromper les Oncles & les Tuteurs de
» leurs Maîtreſſes ; que les modernes amours
» ont des courtiers plus décents, quoiqu'ils
» faſſent la même choſe ; qu'un état ne doit pas
» empiéter ſur l'autre, &c. ».

Dorat eſt mort ; mais les cercles leſtes, brillants, ſuperficiels, qui lui ont dicté ſes arrêts, prononcent encore définitivement ſur les Ouvrages de génie ; & nos jeunes Poëtes imitent trop bien la manière de *Dorat*, pour ne pas faire voir qu'ils ont adopté ſon ſyſtême dramatique : je vais leur communiquer mes réflexions.

« Il ne s'aviſeroit pas d'évoquer les mânes burleſques
» des fripons d'Athènes ».

Les frippons d'Athènes n'étoient pas *burleſques.* Ceux que *Plaute* a tranſportés ſur le Théâtre de Rome, n'ont pas ce défaut ; on peut leur reprocher avec plus de fondement d'être auſſi condamnables dans le but qu'ils ſe propoſent, que peu délicats dans les moyens qu'ils mettent en uſage pour y parvenir. Ces ſcélérats emploient toute leur adreſſe à ſervir la paſſion d'un jeune étourdi, pour une chanteuſe, une joueuſe d'inſtruments, proſtituée par un Marchand d'eſclaves, ce qui ne pouvoit intéreſſer que les libertins. *Plaute* va fournir tous les exemples de ce

Chapitre ; l'occaſion me paroît favorable pour rappeller ici quelques-unes de ſes pièces.

L'Epidique.

Stratippocle, ſur le point de partir pour l'armée, devient amoureux d'une joueuſe d'inſtruments. Il charge *Epidique* de la lui procurer pour ſon retour ; mais il ne laiſſe point d'argent. D'un autre côté, *Périphane* père de *Stratippocle*, apprend qu'*Acropetiſtide* ſa fille naturelle, & qu'il n'a jamais vue, eſt priſonnière. Il ordonne à *Épidique* de la racheter, & le frippon ſe ſert de l'argent que lui remet le vieillard pour acheter la maîtreſſe de ſon jeune patron. Pendant que tout cela ſe tramait, l'inconſtant *Stratippocle* ne voit pas impunément à *Thebes* une jeune priſonnière qui cache ſon nom, & dont on lui demande quarante mines : il n'a point cette ſomme, il implore le ſecours d'un charitable uſurier, qui prête les quarante mines, à condition qu'on lui paiera un gros intérêt ; & qu'il ſera nanti de l'eſclave juſqu'au parfait paiement. Enfin, l'eſclave eſt reconnue pour fille de *Périphane*, & la muſicienne reſte à *Stratippocle*.

Les frippons d'Athènes, étoient bas, crapuleux, au point de ſe marier pour céder leur femme à leur patron.

La Caſſine.

Un eſclave rencontre une femme qui expoſoit une jeune enfant ; il prie qu'on la lui donne, & la porte à *Cléoſtrate*, épouſe de *Stalinon*, ſon maître. On donne à la petite fille le nom de

Caſſine, on l'éleve avec grand ſoin. A peine elle a ſeize ans que *Stalinon* & *Cuthinic* ſon fils en deviennent paſſionnément amoureux.

Le pere engage *Olimpion*, ſon métayer, à demander *Caſſine* en mariage, lui promettant de l'affranchir ſi la premiere nuit de ſes noces il veut lui céder ſa place. D'un autre côté, le fils ayant découvert la ruſe du pere, fait la même propoſition à *Chalin*, ſon écuyer, conclut le même marché avec lui, & découvre à ſa mere la manœuvre du vieillard. La bonne femme eſt furieuſe : elle veut que le ſort décide entre les deux amants de *Caſſine* ; & tirant elle-même les inſtruments du haſard, elle voit avec le plus grand dépit triompher l'agent de ſon mari : elle eſt au déſeſpoir, ſon fils & l'écuyer auſſi. Ce dernier prend les ajuſtements de la mariée, & bat dans l'obſcurité le métayer & ſon maître. Enfin, *Caſſine* ſe trouve fille de *Mirrine*, voiſine de *Cléoſtrate*, & *Cuthinic* l'épouſe.

Les frippons d'Athènes ne ſervoient quelquefois les amours de leur jeune patron avec des concubines, qu'en mettant dans leur parti le pere de ce même jeune homme, & en lui promettant les faveurs de la belle.

L'Aſinaire.

Demonete & *Artamone* ont un fils unique nommé *Argyrippe*, qui aime *Philénie*, jeune courtiſane. Tant qu'*Argyrippe* a de l'argent, il eſt bien reçu ; dès que ſon tréſor eſt épuiſé on lui refuſe la porte. Il fait confidence de ſes amours & de ſes malheurs à ſon pere. Celui-ci ne peut procurer à ſon fils vingt mines, parce

qu'il eſt pauvre & que ſa femme jouit de tout le bien ; mais il lui conſeille de voler l'argent qu'on doit porter à ſa mere pour quelques ânes que ſon économe a vendus. *Liban* ſe charge de faire réuſſir la fripponnerie, & l'on promet au vieillard les bontés de la courtiſanne. Sa femme, avertie ſecrétement, va le ſurprendre fort mal-à-propos, & le force à prendre la fuite.

Les fripons d'Athènes agiſſoient pour leur propre compte ; & le Public ne partage les ſuccès d'un Intrigant, que lorſqu'ils décident du ſort de quelques Perſonnages honnêtes.

La Perſane.

Un eſclave nommé *Toxile*, brûle en vain du feu le plus vif pour la Courtiſane *Lemniſelene* : il ne peut être heureux, s'il ne paie avant à *Dordale*, fameux Entremetteur, ſix cents nummes. *Sagareſtion*, eſclave chez un riche Athénien, entreprend de lui procurer une ſomme auſſi conſidérable : il dit à ſon Maître qu'il y a, en Crétie, un attelage de bœufs très-beaux à vendre pour le prix de ſix cents nummes. Le vieillard compte l'argent, recommande à ſon eſclave de revenir dans ſept jours avec les bœufs. Le fripon court chez ſon ami, & la Courtiſane eſt achetée.

Tout va bien pendant quelque temps ; mais le jour qui doit ramener *Sagareſtion* chez ſon maître avec les bœufs, approche. *Toxile* a trop d'honneur & de conſcience pour expoſer ſon ami aux plus affreux châtimens : il va trouver un paraſite, l'engage, moyennant un bon repas qu'il lui promet, à lui confier ſa fille, pour

la

duire chez l'Entremetteur : celui-ci, croyant tirer grand parti des charmes de cette jeune perſonne, en donne ſoixante mines. Un inſtant après le Paraſite vient réclamer ſa fille, fait grand bruit, menace de la Juſtice l'Entremetteur, qui eſt trop content d'en être quitte pour ſon argent. *Sagareſtion* achète des bœufs, & *Toxile* garde *Lemniſelene*, qui ne lui coûte rien.

Voilà à-peu-près les défauts des *fripons d'Athènes*. Un Intrigant qui les imiteroit ſur notre ſcène, ſeroit ſifflé, & mériteroit de l'être; mais un Valet qui ſerviroit une paſſion honnête, qui trouveroit le ſecret d'échapper aux plus grands embarras, ſans bleſſer les bienſéances théâtrales, & qui mettroit le ſceau à ſon adreſſe, en procurant un ſort heureux aux amans qu'il protège; ſeroit certainement applaudi.

« Il ſauroit que nos jeunes gens même ne ſe fient plus » à nos Intrigans ſubalternes, pour tromper les Oncles, » les Tuteurs de leurs Maîtreſſes ».

Si les Comiques, venus après *Moliere* & *Regnard*, ont perdu de vue cette gaieté naturelle avec laquelle on doit faire parler les *Valets*, cet eſprit délié qui doit les animer; ſi ces Auteurs ſemblent avoir pris la réſolution plus commode de bannir les Valets de la ſcène, s'enſuit-il de-là qu'ils ne jouent plus le même rôle dans le monde ? Non ſans doute.

Il faut des confidens aux amans aſſez malheureux pour ne pouvoir ni ſe parler, ni s'écrire. A qui s'adreſſeront-ils donc, ſi ce n'eſt aux perſonnes qui les entourent ? La petite Bourgeoiſe intéreſſe ſa ſervante; la Femme de condition,

la plus chérie de ſes femmes; le Duc, ſon valet-de-chambre; le Prince, celui qui porte le titre de ſon ami : alors ces Intrigans en chef font agir les baigneurs, les marchandes de modes, les maîtres à chanter, à danſer, &c.

« Que les modernes amours ont des Courtiers plus dé» cens, quoiqu'ils faſſent la même choſe; qu'un état ne » doit pas empiéter ſur un autre ».

J'ignore comment on peut allier la *décence* avec l'emploi de *courtier d'amour :* je ſoutiens qu'il ſeroit très-révoltant, ſi nous le faiſions exercer ſur notre Théâtre par des Perſonnages diſtingués, & je le prouverai, j'eſpère, dans le *Chapitre des Pièces intriguées par les Maîtres.*

Enfin, loin de convenir que nos mœurs, *les changemens arrivés dans les uſages, le ton général*, ne permettent plus des *Valets intrigans* ſur le Théâtre, je ſuis très-perſuadé que jamais aucun ſiècle ne le permit, ne l'exigea même davantage. Dans quel temps les *Valets* ont-ils été plus fins, plus adroits, plus ſpirituels? dans quel temps ont-ils été plus familiariſés avec leurs maîtres? D'ailleurs, s'ils ſont découverts, le père ou le tuteur trompé ne peut que les mettre à la porte; la peur du châtiment doit bien moins les intimider que les miſérables eſclaves de l'antiquité, ſur qui les patrons avoient un pouvoir abſolu, & qui, pour prix de leur fourberie, pouvoient être envoyés au ſupplice. Concluons de tout ceci qu'il faut conſerver ſur notre Théâtre un Perſonnage fécond en reſſources comiques, & laiſſer, dans la ſociété, aux *valets*, aux *femmes-de-chambre*, un emploi qui peut en faire des gens de très-grande importance. On

ne me conteſtera pas, j'eſpère, cette dernière vérité.

En tout cas,

Les exemples fameux ne me manqueront pas. *Moliere.*

CHAPITRE VIII.

Des Pièces intriguées par une Soubrette.

IL faut bien ſe garder de croire qu'une *Soubrette* & un *Valet* puiſſent employer les mêmes reſſorts. Ces reſſorts doivent être auſſi diſtingués que le ſont, dans la nature, l'eſprit d'un homme & celui d'une femme.

Je l'ai déja dit : un *Valet* fourbe a beſoin de faire éclater, dans tous les embarras que le ſort lui oppoſe, ces tours vigoureux qu'une tête profonde peut ſeule concevoir, & qui étonnent le ſpectateur. Une *Soubrette*, qui ſe mêle d'intriguer, ne peut employer que ces traits fins, ſpirituels, déliés, qui caractériſent ſi bien ſon ſexe, & ces petites perfidies qu'il ſait ſi bien couvrir du maſque de l'ingénuité. Un Ecrivain, qui ne voudra pas s'écarter de cette loi donnée par la nature, trouvera de bien plus grandes difficultés à faire mouvoir une intrigue par une *Soubrette* que par un *Valet*. Voilà ſans doute pourquoi nous avons un très-petit nombre de Pièces dans ce genre. Je ne vois que *la Mère coquette*, de *Quinault*, qui ſoit digne de nous ſervir d'exemple.

Le mari d'*Iſmene* s'eſt embarqué : il a été pris par les Turcs. Sa femme, très-coquette,

le fait paſſer pour mort, & devient épriſé d'*Acante*, amant d'*Iſabelle* ſa fille.

Il eſt queſtion de brouiller les jeunes amans, ou bien *Acante*, eſpérant de s'unir à la fille, ne voudroit certainement pas épouſer la mère. *Laurette* s'en charge : elle dit d'abord à *Iſabelle* qu'*Acante* a une autre paſſion. *Iſabelle* veut que le perfide avoue lui-même ſa légéreté. *Laurette* lui repréſente que l'honneur du ſexe & la fierté ne lui permettent pas de parler à ſon Amant après ſon indigne procédé. *Iſabelle* veut du moins lui écrire : *Laurette* craignant qu'une autre perſonne ne ſe charge du billet, promet de le remettre. Elle le tient dans ſa main, lorſqu'elle voit *Acante* ſuivi de ſon valet *Champagne*. Elle cache bien vîte le billet, mais de façon à le laiſſer entrevoir. *Champagne* s'en ſaiſit, & le remet à ſon maître. Il eſt ſans adreſſe, & conçu en ces termes :

Je voudrois vous parler, & nous voir ſeuls tous deux :
Je ne conçois pas bien pourquoi je le déſire.
Je ne ſais ce que je vous veux :
Mais n'auriez-vous rien à me dire ?

Acante eſt furieux. *Laurette* augmente ſa rage en feignant de lui avouer que ſa jeune maîtreſſe aime le *Marquis* à l'excès. Il veut aller lui reprocher ſa perfidie. *Laurette* lui conſeille de mépriſer ſon ingrate, & de ne pas lui parler ; mais le haſard amène *Iſabelle*. *Laurette* anime ſi bien *Acante*, qu'il n'eſt plus le maître de ſon dépit, & il ſort en déchirant le billet qu'il croit adreſſé au *Marquis*. *Laurette* profite de cette bruſque ſortie pour faire croire à ſa jeune maîtreſſe qu'*Acante* dédaigne ſon amour.

Laurette fait une fauſſe confidence à *Champagne*. Elle lui dit que le *Marquis* doit être introduit pendant la nuit chez ſa maîtreſſe : ce qu'il y a de très-comique, c'eſt qu'elle ne ment pas. Elle a ſuppoſé le projet d'un combat entre le *Marquis* & *Acante*. *Iſabelle*, toute piquée qu'elle eſt contre *Acante*, craint encore pour ſes jours. *Laurette* lui perſuade, pour éviter le malheur qu'elle redoute, de retenir le *Marquis* chez elle, tandis qu'on ira avertir les parens des deux rivaux. *Iſabelle* y conſent : tout eſt ſi bien diſpoſé par la fine *Soubrette*, qu'*Acante* voit entrer le *Marquis* dans l'appartement de ſa maîtreſſe.

En voilà aſſez pour faire remarquer la nature des moyens employés par *Laurette*. Comme ils ſont fins, ſpirituels ! Il eſt cependant bien facile de ſentir que, mis en uſage par un *Valet* intrigant, ils paroîtroient foibles & meſquins.

Enfin, quand *Quinault* veut dénouer ſa Pièce, il fait rencontrer les jeunes amans, qui s'expliquent, ſe raccommodent, & ſe promettent de bien gronder *Laurette*. Elle les appaiſe, en leur apprenant qu'un vieil eſclave, arrivé de Malthe, eſt le mari d'*Iſmene*, le pere d'*Iſabelle*, & qu'il la marie avec *Acante*.

Ce dénouement n'eſt pas merveilleux. Remarquons encore, en paſſant, que *Laurette* ne peut être intéreſſante, parce qu'elle ſert une vieille coquette dont l'amour eſt ridicule, & qu'elle contrarie deux amans jeunes, aimables, de bonne foi, pour qui tous les vœux ſe réuniſſent ; mais nous ne devons parler, dans ce Chapitre, que de la différence qu'il y a entre un Intrigant & une Intrigante. Le ſpectateur, témoin des ruſes d'un *Valet*, doit s'écrier avec

les peindre tels qu'ils étoient ; que s'il eût travaillé dans ce ſiècle, ſon intrigue auroit été préparée & filée avec toute la décence, toutes les bienſéances dignes du rang de ſes Intrigans & d'un ſiècle auſſi délicat, auſſi poli que le nôtre. Prenons donc un exemple plus moderne : je donnerai la préférence aux *Fauſſes Infidélités*, Comédie en un acte & en vers, de *Barthe*. Cette Pièce en eſt digne à tous égards ; elle eſt reſtée au Théâtre ; elle a le plus grand ſuccès, & le mérite. En voici le précis.

Mondor, petit maître de quarante ans, très-ridicule en conſéquence, écrit à deux femmes qu'il veut mettre au nombre de ſes conquêtes, & qui, malheureuſement pour lui, ſe montrent les poulets qu'elles reçoivent. L'une imagine de ſe venger du fat, en lui adreſſant un billet tendre : elle engage ſon amie à le traiter de même. *Mondor* fait trophée des deux lettres en préſence de ſes rivaux. L'un en eſt furieux, l'autre ſe doute que les infidélités de leurs Belles ſont feintes ; ils projettent de paroître infidèles à leur tour. Les quatre amans ſe réuniſſent enfin contre *Mondor*, qu'on accable de railleries.

Je demande préſentement ſi, dans *la bonne compagnie*, il eſt reçu qu'une femme écrive, de ſa propre main, des douceurs à un fat qu'elle mépriſe ; s'il eſt décent qu'elle engage une jeune perſonne honnête, franche, naïve, à riſquer la même démarche envers un homme capable, comme il le dit lui-même, *de faire imprimer ſes lettres*. Une telle *intrigue* n'annonce certainement pas une Dame délicate ſur les bienſéances qu'exigent ſon rang, ſon éducation, & le monde dans lequel elle vit. Sans ce défaut, la Pièce étoit parfaite.

Mon deſſein n'eſt pas, comme on le voit, de m'ériger en critique ſévère : je veux prouver ſeulement qu'on doit abandonner les *Intrigans à mantille, à talons rouges*, & donner, comme je l'ai déjà dit, la préférence aux *Intrigans à livrée.* Ce n'eſt pas, je le répète, que *les gens du monde* n'aient leurs intrigues, leurs héros dans ce genre, qu'ils n'agiſſent continuellement; les uns, pour ſupplanter un favori, les autres, pour ſe ſouffler des amans ou des maîtreſſes; ceux-ci, pour ſe *miſtifier*, ceux-là, pour ſe faire des noirceurs : mais confiez-leur les principaux fils de votre intrigue, ces différens Perſonnages feront des Pièces dont la repréſentation ne ſera pas permiſe; ou bien il n'en réſultera que du perſifflage, des miſtifications, & toutes ces Pièces, enfin, ne vaudront rien.

CHAPITRE X.

Des Pièces intriguées par pluſieurs Perſonnages.

ON ne peut pas dire que dans une Pièce bien faite d'ailleurs, mais *intriguée par pluſieurs Perſonnages*, l'intérêt ſoit pour cela partagé, parce que les intrigans, en grand ou en petit nombre, n'y agiſſent que pour mener le ſpectateur au but qui ſeul l'intéreſſe. Cependant, comme ce même intérêt que le public prend à la choſe, rejaillit ſur les perſonnes qui ſe chargent de la faire réuſſir, j'ai remarqué qu'il aime à ne ſuivre que la marche d'un ſeul Perſonnage, & à ne

pas partager entre pluſieurs l'obligation du ſuccès. Plus les obſtacles ſont grands, plus l'acteur, chargé lui ſeul de les détruire, devient attachant.

Je crois donc qu'il ne faut confier les principaux fils d'un intrigue qu'à un ſeul intrigant. Jettons les yeux ſur *le Légataire univerſel* de *Regnard*. *Criſpin* entreprend de dégoûter *Géronte* des parens auxquels il veut laiſſer une partie de ſon bien, de rendre ſon maître unique légataire, & de lui faire par ce moyen épouſer celle qu'il aime : lui ſeul imagine, & lui ſeul agit. Il joue alternativement le rôle de *Campagnard*, de *Veuve*, de *Géronte* lui-même; auſſi devient-il un perſonnage important dans l'eſprit du public : le gré qu'on lui ſait de ſa peine rejaillit ſur la Pièce & ſur l'Auteur. Si *Regnard*, moins adroit, avoit employé trois intrigans, dont l'un eût imaginé de faire le *neveu*, l'autre la *nièce*, un autre le *teſtament*, leurs efforts réunis auroient préparé, auroient amené le même dénouement; mais le public, infiniment moins ſatisfait, n'auroit peut-être pas écouté la Pièce juſqu'au bout.

Criſpin rival de ſon maître, par *Leſage*, eſt, me dira-t-on, un petit chef-d'œuvre; cependant on y voit deux intrigans qui, chacun à leur tour, imaginent & agiſſent. Je réponds à cela que *Criſpin rival* n'a qu'un acte : ſi la Pièce étoit plus longue, le comique, qui réſulte d'abord de l'aſſociation de deux maîtres fourbes, auroit bientôt ceſſé de l'être, en amenant la monotonie. Je réponds encore que, dans une Comédie d'une plus longue étendue, *Labranche* auroit néceſſairement écraſé *Criſpin*, ou *Criſpin*

Labranche, & que le perſonnage ſacrifié auroit gâté toute l'intrigue.

Quand une intrigue a beſoin d'un grand nombre de fourbes, il faut du moins qu'un ſeul ait tout l'honneur de l'invention. Dans *Pourceaugnac*, *Sbrigani* ne peut jouer à la fois le perſonnage de la *Languedocienne*, de la *Picarde*, des *Suiſſes*, de l'*Exempt*; mais tous lui ſont ſubordonnés, & ils ne ſont que les inſtrumens de ſes fourberies.

Après avoir prouvé que pluſieurs intrigans nuiroient à une Pièce, ſi leurs ruſes tendoient toutes au même but, je vais tâcher de faire voir que deux intrigans rendroient au contraire la Pièce plus piquante, ſi, loin de travailler pour parvenir à la même fin, ils ſe croiſoient de deſſein prémédité: les coups qu'ils ſe porteroient mutuellement donneroient au ſpectateur un plaiſir bien plus varié. Nous n'avons pas ſur notre Théâtre une ſeule Pièce qui mérite de nous ſervir d'exemple: j'en prendrai un chez les Italiens; encore ne peut-il qu'indiquer foiblement le genre d'intrigue dont je veux parler.

ARLEQUIN, DUPE VENGÉE.

Arlequin, nouvellement marié avec *Argentine*, mange ſouvent en ville par économie. Il doit aller dîner chez un voiſin, & dit à ſa femme d'aller en faire autant chez ſa mere. *Argentine* n'eſt pas trop de cet avis, auſſi ſon mari craint-il qu'elle ne rentre quand il ſera ſorti; & pour être sûr de ſon fait, il l'oblige à laiſſer la double clef de la maiſon qu'elle a dans ſa poche.

Dès qu'*Argentine* eſt partie, *Scapin* vient annoncer à *Arlequin* que M. *Pantalon*, ſuivi de

toute ſa famille, va dans le moment arriver pour lui demander ſa ſoupe. *Arlequin* s'excuſe, en diſant qu'il eſt invité ailleurs. *Scapin*, piqué de ſon avarice, projette de lui jouer un tour. Il s'empare d'une des clefs de la maiſon d'*Arlequin* qui ſont ſur la table, met à la place celle de ſa chambre, & ſort pour un inſtant. *Arlequin* met dans ſa poche la clef de ſa porte & celle de la chambre de *Scapin*, ſans s'appercevoir de l'échange, & part. Il eſt bientôt remplacé par *Scapin*, qui envoie chercher un Rôtiſſeur, ordonne un repas magnifique au nom du maître de la maiſon; & lorſque *Pantalon* arrive avec ſa compagnie, il lui dit qu'*Arlequin* & ſa femme, obligés d'aller en ville pour une affaire de la derniere conſéquence, l'ont chargé de faire les honneurs pour eux. On mange beaucoup : on boit encore mieux à la ſanté d'*Arlequin* & de ſa femme, & l'on ſe retire.

Au ſecond acte *Arlequin* rentre avec *Argentine*; tous les deux reſpirent une odeur qui les ſurprend, quand le rôtiſſeur arrive, demande à *Arlequin* s'il eſt content du dîner qu'il a mangé. *Arlequin* croit qu'on lui parle de celui que ſon ami lui a donné, il en fait l'éloge. Le rôtiſſeur part de là pour lui demander ſa pratique, & ſurtout le paiement du repas qu'il a fait ſervir chez lui, à douze francs par tête. *Argentine* croit que ſon mari l'a obligée d'aller chez ſa mère pour être plus libre & régaler des femmes. *Arlequin*, d'un autre côté, ſe perſuade que ſa femme a profité de ſon abſence pour dîner chez elle avec quelque amant. Il ſe confirme dans cette idée, lorſqu'après avoir viſité les clefs, il en trouve une qu'il ne reconnoît pas. Grand train, grand

tapage. Il découvre enfin que *Scapin* a ordonné le repas : il ſe doute que la clef inconnue eſt celle de la chambre du fourbe ; il va l'eſſayer, ouvre la porte, entre, trouve une montre d'or, la vend, & invite enſuite *Pantalon* avec toute ſa famille à ſouper. *Scapin*, ne pouvant rattraper ſa clef, fait ouvrir ſa chambre par un ſerrurier, ne trouve plus ſa montre, en demande des nouvelles : *Arlequin* lui apprend qu'il l'a vendue dix louis ; il lui en rend ſix, & en retient quatre ; deux pour payer le dîner qu'il a commandé lui-même, deux pour le ſouper qu'ils vont manger.

On conçoit aiſément, par le croquis de ce canevas, combien deux intrigants, imaginant & agiſſant tous deux avec la même vigueur, ſe portant tour à tour pluſieurs coups redoublés, & faiſant pour ainſi dire aſſaut de fourberie ; on conçoit, dis-je, combien de pareils champions pourroient amener de ſituations plaiſantes, variées, & même attachantes, s'ils travailloient pour quelque choſe de plus intéreſſant qu'une montre & un dîner.

CHAPITRE XI.

Pièces intriguées par une reſſemblance.

LA nature ſe plaît à faire des *reſſemblances* parfaites, pourquoi ne nous amuſerions-nous pas de ſes jeux ? pourquoi ne les admettrions-nous pas ſur le théâtre ? On le peut ſans doute, mais avec des ménagemens & des précautions.

Un Auteur doit d'abord prouver au ſpecta-

teur que la *reſſemblance* qu'il ſuppoſe eſt poſſible. Il eſt plus naturel, par exemple, que les *Ménechmes* ſe reſſemblent, puiſqu'ils ſont jumeaux, qu'il ne l'eſt, dans le *mariage fait & rompu*, que le frère de l'*Hôteſſe* reſſemble à *Damis*, dont il n'eſt ſeulement point parent. Auſſi le public ſe prêteroit-il bien moins à l'illuſion dans la dernière pièce que dans la première, ſi *Dufreſny* n'avoit ſuppoſé le véritable *Damis* mort. Le public ne voyant pas les deux perſonnages, n'a pas beſoin de monter ſon imagination pour trouver de la *reſſemblance* entre deux acteurs, dont l'un eſt quelquefois petit & laid, l'autre grand, bien fait & beau.

J'entends dire depuis long-temps qu'il y auroit une façon très-ſimple d'admettre deux perſonnages tout-à-fait reſſemblans dans une pièce, ſans bleſſer les yeux du ſpectateur; & l'expédient qu'on propoſe, eſt de faire repréſenter les deux rôles par le même acteur. On a ſouvent voulu engager *Préville* à repréſenter les deux Ménechmes dans la pièce de *Regnard*: la choſe eſt impoſſible, puiſqu'au dénouement les deux jumeaux ſont en même temps ſur la ſcène. Suppoſons pour un inſtant qu'on faſſe avec adreſſe les changemens néceſſaires, & que *Préville*, ſe livrant à tout l'art dont il eſt capable, nuance ſupérieurement les deux rôles: quel avantage en réſultera-t-il? Les yeux ſeront plus ſatisfaits, à la vérité. *Préville* ne peut que reſſembler parfaitement à *Préville*; mais l'eſprit fatigué ceſſera bientôt de ſe prêter à l'illuſion, ou de s'intéreſſer aux embarras que *Préville* pourra cauſer à *Préville*. Il eſt même à parier, ſi la pièce étoit nouvelle, qu'on confondroit

les deux perſonnages. Un exemple devient ici très-néceſſaire.

M. *Paliſſot* donna en 1762, une comédie intitulée *le Rival par reſſemblance*, ou *les Mépriſes*. « Le héros eſt un provincial, tout prêt » à reprendre le chemin de ſa petite ville. Il » ſe promene au Palais Royal; pluſieurs per- » ſonnes qu'il ne connoît pas, l'abordent d'un » air familier. Il reçoit un meſſage amoureux » ſous un autre nom que le ſien; il conclut » de là qu'il reſſemble à quelque heureux mor- » tel. Il projette de mettre à profit la mépriſe, » lorſque ſon rival arrive ». Alors *Bellecour*, chargé de repréſenter les deux rivaux, troqua un habit rouge contre un verd, & ſa bourſe avec une cadenette. Le ſpectateur crut toujours voir le même perſonnage qui s'étoit mis en habit de voyage pour regagner ſa province; on ne ſuivit plus l'intrigue, & les *mépriſes* continuelles du public ſur les deux rivaux, causèrent la chûte de l'Ouvrage.

Le Théâtre Italien a quantité de pièces intriguées par une *reſſemblance*: elles ſont ordinairement beaucoup plus ſéduiſantes que les nôtres, parce que le maſque d'Arlequin a le même avantage que les maſques des Anciens, & que, ſans rendre la *reſſemblance* des deux perſonnages trop parfaite, il peut cependant les faire reſſembler aſſez pour favoriſer l'illuſion. Mais quand les Italiens ne mettent pas la *reſſemblance* ſur le compte de leurs perſonnages maſqués, leurs pièces ont le même défaut, la même invraiſemblance que les Françaiſes. Nous pouvons en juger par le précis d'une pièce que les Italiens ont empruntée des Eſpagnols, & qui paroît

avoir fourni à M. *Paliſſot* l'idée de ſon *Rival par reſſemblance* ou de ſes *Mépriſes*.

L'IMPOSTEUR PAR RESSEMBLANCE.

Lélio s'eſt battu à Genes avec un jeune-homme qu'il a ſurpris dans l'appartement de ſa ſœur. Pour éviter les ſuites de ce combat, il ſe retire à Milan, où il devient amoureux de *Flaminia*. *Caſſandre* le voit, le prend pour ſon fils *Mario*, & veut le forcer à loger chez lui. *Arlequin*, valet de *Lélio*, eſt déſeſperé que ſon maître ne ſeconde pas une mépriſe d'autant plus favorable qu'ils manquent d'argent : il perſuade à *Caſſandre* qu'une maladie a totalement fait perdre la mémoire à ſon fils. *Lélio* apprend que *Flaminia* eſt fille de *Caſſandre*, alors il ſe félicite de la mépriſe du père, & prend un appartement chez lui, où il joue moins le rôle de frere de *Flaminia*, que celui de ſon amant. Il s'oppoſe à tous les mariages qu'on propoſe à *Flaminia*, & la demande pour lui-même. Ses extravagances ſont attribuées par *Arlequin* au défaut de mémoire, ce qui amene des ſituations très-comiques. Le véritable *Mario* revient à Milan avec la ſœur de *Lélio* qui la lui accorde, à condition qu'il épouſera *Flaminia* ; & leur querelle de Genes ne ſert qu'à les rendre meilleurs amis.

On conçoit aiſément que le ſpectateur voyant *Lélio* & *Mario* l'un à côté de l'autre, & pouvant comparer leurs traits, leur taille, il lui eſt très-difficile de les trouver reſſemblans, aſſez ſur-tout pour motiver la mépriſe d'un père & d'une ſœur. Tout cela prouve que les pièces intriguées par une *reſſemblance* demandent beaucoup

coup d'art. Le meilleur moyen pour tirer parti au théâtre d'une *reſſemblance*, eſt de faire comme *Plaute* dans ſon *Soldat fanfaron*.

Le ſoldat *Pirgopolinia* a une concubine nommée *Philocomaſie*. Un rival favoriſé voit très-ſouvent la belle par le ſecours d'une fauſſe porte qui conduit de l'appartement de *Philocomaſie* dans une maiſon voiſine. *Sceledre*, eſclave du ſoldat, cherche un ſinge ſur les toits & voit la maîtreſſe de ſon patron en tête-à-tête amoureux dans le jardin du voiſin; il fait part de ſa découverte à *Paleſtrion* ſon compagnon de ſervitude, & le protecteur des jeunes amans. Celui-ci ſoutient à *Sceledre* qu'il a pris *Glycere* jumelle de *Philocomaſie* pour *Philocomaſie* même: il la lui fait voir, à l'aide de la fauſſe-porte, tantôt dans la maiſon du *Soldat*, tantôt dans la maiſon contiguë. *Sceledre* ſe récrie ſur la reſſemblance des deux ſœurs.

Lorſque les *reſſemblances* ſont préparées, ménagées comme celle de *Philocomaſie* & de *Glycere*, le public n'a pas beſoin de la moindre complaiſance pour ſe prêter à l'illuſion. Le public ſachant encore que *Philocomaſie* va profiter de la fauſſe-porte pour jouer deux rôles, ne riſque plus de faire une mépriſe, & rit à ſon aiſe du tour qu'elle joue à *Sceledre*. On peut même, je crois, tirer d'une reſſemblance ainſi annoncée, un meilleur parti que *Plaute*. Il n'y a qu'à ſuppoſer entre les deux jumeaux, ou les deux perſonnes qui ſe reſſemblent, un ſon de voix différent, une démarche, une façon de ſe mettre, un caractère même tout-à-fait oppoſé; de cette façon l'Acteur qui joue les deux rôles peut les varier, y mettre infiniment plus de

comique, & jouer ſa dupe avec beaucoup plus de vraiſemblance (1). Il eſt aiſé de ſe déguiſer de maniere à n'être pas connu, il eſt difficile de changer ſa figure au point de reſſembler à une autre perſonne.

CHAPITRE XII.

Des Pièces intriguées par des Noms.

IL faut peu d'art, peu d'imagination pour tirer des ſcènes plaiſantes *du nom des perſonnages*, il faut du génie pour tirer *du nom des perſonnages* un comique digne de la grande comédie. Examinons quelques *pièces intriguées par des noms.*

ARLEQUIN VOLEUR, PREVOST ET JUGE.

Canevas Italien.

Arlequin, banni de la ville, ſe retire dans une forêt & devient le chef d'une bande de voleurs. Il ouvre la ſcène à la tête de ſa troupe. Pluſieurs braves gens viennent de s'y enrôler : il demande au premier comment il s'appelle, celui-ci lui répond, *Demain. Arlequin* ſe fâche, veut ſavoir le *nom* dans le moment même ; il s'appaiſe enfin, en apprenant que le brave s'appelle M. *Demain.*

Arlequin interroge un ſergent qui s'appelle

(1) C'eſt ce que j'ai tâché de faire dans une de mes pièces intitulée *le Tuteur dupé*, ou *la Maiſon à deux portes.*

Sauve qui peut, V'entre à terre. Ces deux noms perſuadent aux voleurs que la maréchauſſée eſt à leurs trouſſes, ils ſe jettent à terre de frayeur; *Arlequin* ſur-tout meurt preſque de peur, & fait des ſingeries très-plaiſantes & très-indignes de la bonne comédie. Paſſons chez les Grecs.

LES CYCLOPES,

d'Euripide.

Ulyſſe a été jetté avec ſes compagnons dans l'île des Cyclopes; ils rencontrent *Polyphème* qui eſt affamé de chair humaine, parce qu'il n'en a pas mangé depuis long-temps. Il ordonne qu'on aiguiſe les glaives avec leſquels il doit égorger les Grecs, & qu'on allume du feu pour les faire cuire. Il demande à *Ulyſſe* comment il s'appelle; *Ulyſſe* répond que ſon nom eſt *Perſonne:* il fait préſent *à Polyphème* de quelques bouteilles de liqueurs, & toute la faveur qu'il obtient eſt d'être mangé le dernier. Mais le *Cyclope* qui a bu un peu trop, s'endort; *Ulyſſe* profite de ſon ſommeil pour l'aveugler avec un tiſon allumé. *Polyphème* fait retentir la caverne de ſes cris. C'eſt après toutes ces horreurs que commence une ſcène plaiſante, amenée par le faux *nom* qu'*Ulyſſe* s'eſt donné: en voici une partie.

ACTE V. SCÈNE III.

LE CYCLOPE *aveuglé*, LE CHŒUR.

LE CYCLOPE.

Ah! miſérable! on m'a brûlé l'œil.

LE CHŒUR, *à part.*

La charmante muſique! Chante à préſent, monſtre.

LE CYCLOPE.

Ah ! quelle douleur ! quel outrage ! Mais vous n'échapperez pas de mon antre, troupe vile & mépriſable. Plaçons-nous à l'entrée de la caverne. Vous paſſerez tous ſous cette main.

LE CHŒUR.

Hélas ! qu'avez-vous ? Pourquoi ces cris ?

LE CYCLOPE.

Je ſuis perdu.

LE CHŒUR.

Ah ! que vous êtes défiguré !

LE CYCLOPE.

Et que je ſuis malheureux !

LE CHŒUR.

L'ivreſſe vous a-t-elle fait tomber dans le braſier ? Qui vous a donc ſi cruellement traité ?

LE CYCLOPE.

Perſonne.

LE CHŒUR.

Quoi ! perſonne ! Hé ! de qui donc vous plaignez-vous ?

LE CYCLOPE.

De Perſonne.

LE CHŒUR.

Vous avez donc tort de vous plaindre, & vous n'êtes pas aveuglé.

LE CYCLOPE.

Le puiſſiez-vous être de même, ſcélérats !

LE CHŒUR.

Je ne comprends rien à cette énigme. Comment ce qui n'exiſte pas a-t-il pu vous nuire ?

LE CYCLOPE.

Vous m'inſultez, miſérables ! Répondez : où eſt-il ?

LE CHŒUR.

Qui ?

LE CYCLOPE.

Personne.

LE CHŒUR.

Nulle part.

Le comique qu'*Euripide* a mêlé à cette espèce de *Conte d'Ogre*, n'aura pas, je crois, un grand nombre d'admirateurs; « mais, dira-» t-on, il s'agit ici des pièces intriguées par » des *noms*, & vous ne nous citez que des bouts » de scènes amenées par des noms ». Je téponds, si les *noms* ont de la peine à fournir du vrai comique pour une seule scène, comment en feront-ils naître assez pour toute une pièce?

Mais il faut remplir ses engagemens, & je vais citer une pièce dans laquelle les *noms* seuls de quelques parures font naître l'intrigue, la filent, & la dénouent: *Boursault*, l'ennemi juré de *Moliere*, en est le père.

LES MOTS A LA MODE,

Comédie en un acte, en vers.

M. *Josse*, orfèvre jadis, noble présentement, trouvé dans une cassette un mémoire où sont détaillées *les dépenses de galanteries* de Mᵉ *Josse*, les noms de quelques ajustemens l'alarment si fort qu'il veut fait enfermer sa femme, le mémoire est lû par le commissaire *Griffet*, en présence de la mère, des filles de Mᵉ *Josse*, du jardinier, &c.

M. GRIFFET *lit.*

Mémoire de la dépense que j'ai faite en galanteries.

M. JOSSE.

Voyons par quel endroit ce mémoire débute.

M. GRIFFET.

» Premièrement, vingt francs pour une *culebute*.....

Madame BRICE.

Pour une *culebute* ! Oh bon Dieu ! qu'eſt-ce là ?

M. JOSSE.

Bon, ce n'eſt rien : le reſte eſt bien pis que cela.
Pourſuivez ſeulement, Monſieur le Commiſſaire.

M. GRIFFET.

» Pour une *culebute* avec un *Mouſquetaire*.

. . . . . .

NICODEME, *bas*.

La peſte ! un *Mouſquetaire* eſt aſſez bien choiſi !

M. GRIFFET.

« Plus, pour un *boute-en-train* & pour un *tâtez-y* »
» Huit cents francs.

M. JOSSE.

Dites-moi, vous, à qui je me fie ;
Qu'eſt-ce qu'en bon français *tâtez-y* ſignifie ?

. . . . . .

M. GRIFFET.

» Plus, quatre louis d'or pour un *laiſſe-tout-faire*.

M. JOSSE.

Cela n'eſt point obſcur, & chacun l'entend bien :
Quand on *laiſſe tout faire*, on ne réſerve rien.

Madame JOSSE.

Vous me charmez !

Madame BRICE.

L'infame ! Et toi, tu m'aſſaſſines !

M. GRIFFET.

» Plus ; pour une *effrontée* & pour deux *gourgandines* ;
» Quinze louis.

Madame BRICE.

Comment ! tu connois ces gens-là !
Des *gourgandines* ! Ciel ! quelle peſte voilà !

NANNETTE.

Ce qui dans cet écrit vous paroît des injures,
Sont des noms que l'on donne aux nouvelles parures.

Madame BRICE.

Franchement ces noms-là ſont un peu ſaugrenus ;
J'ai ſué de frayeur de ſon *laiſſe-tout-faire*,
Et de ſa *culebute* avec un *Mouſquetaire*.
En un mot, ce jargon n'eſt point édifiant.

Cette bagatelle, cette folie eut du ſuccès; mais ce qui fait réuſſir une folie, une bagatelle nuit ordinairement à une comédie dans le grand genre.

Trois Nations différentes viennent de nous fournir trois exemples dignes tout au plus de la Foire : où trouverons-nous un bon modele à ſuivre ? chez le premier comique de toutes les Nations, chez *Moliere*, *Arnolphe* ſe fait appeller M. *de la Souche*, & ce dernier nom crée, anime, dénoue un chef-d'œuvre, *l'Ecole des femmes*.

Il eſt des pièces dans leſquelles les acteurs, à l'aide d'un nom changé, jouent un perſonnage qui n'eſt pas le leur : mais il n'eſt pas queſtion dans cet article de cette eſpèce de comédie, parce que c'eſt du perſonnage qu'ils jouent, & non du faux nom, que naiſſent les ſituations & les plaiſanteries : ces pièces doivent ſe ranger dans la claſſe de celles qui ſont intriguées par un déguiſement.

CHAPITRE XIII.

Des Pièces intriguées par un Déguiſement.

CE Chapitre viendra à l'appui de ce que j'ai dit en parlant *du choix d'un ſujet*. Gardons-nous de bâtir une fable, à l'inſtar de nos premiers comiques, ſur un déguiſement dénué de toute vraiſemblance, & dont les perſonnes les moins clair-voyantes ne peuvent être les dupes. *La Chauſſée* a négligé cette règle dans

L'AMOUR CASTILLAN,

Comédie en trois actes, & en vers.

Aurore eſt promiſe à *Dom Lope* : un rival s'oppoſe à leur bonheur ; *Dom Lope* le tue, il eſt obligé de partir. *Aurore* le ſuit déguiſée en homme, vit familiérement avec lui ſous le nom de *Mendoce*, ſans en être reconnue. Elle laiſſe tomber ſon portrait : *Dom Lope* voit que c'eſt celui de ſa maîtreſſe, & ne voit pas que c'eſt celui du faux cavalier. *Aurore* chante ſans ſe montrer ; *Dom Lope* reconnoît la voix de celle qu'il aime, & n'a pas reconnu le ſon de voix du faux *Mendoce* : enfin, cet amant eſt ſi peu clair-voyant, qu'*Aurore* eſt forcée de lui découvrir ſon ſtratagême.

On trouve dans *Gilblas* une hiſtoire qui a beaucoup de rapport avec le ſujet de cette comédie : mais telle ſingularité eſt bonne dans un roman, qui devient déteſtable tranſplantée ſur la

ſcène. Dans un roman, l'eſprit ſeul juge; ſur le théâtre, les yeux ſe joignent à l'eſprit, & ils ne ſont pas des juges indulgens.

Le meilleur modèle que je puiſſe offrir, eſt une pièce Italienne intitulée.

ARLECHINO CAVALIERE PER ACCIDENTE,

OU

ARLEQUIN GENTILHOMME PAR HASARD,

Canevas en deux actes.

AVANT-SCÈNE.

Pantalon, Gouverneur de la ville où l'action ſe paſſe, a une fille nommée *Roſaura* : le *Docteur*, Juge de la même ville, a un fils nommé *Silvio* : les deux vieillards ont projetté d'unir leurs enfans. *Roſaura* en eſt au déſeſpoir; elle fait avertir *Celio* qu'elle aime, & promet de fuir avec lui.

ACTE I.

La ſcène repréſente une rue; il eſt nuit. *Celio* maſqué, ſort de la maiſon de *Pantalon* avec *Roſaura*; il lui dit que ſon cabriolet eſt tout prêt dans le bois voiſin. *Silvio* les ſurprend; met l'épée à la main, s'écrie qu'il eſt bleſſé. *Roſaura* rentre chez elle, *Celio* prend la fuite, le *Docteur* & *Pantalon* accourent, s'affligent du malheur arrivé à *Silvio*. Le *Docteur* prie *Pantalon* de faire courir après l'adverſaire. *Scapin* eſt chargé de ce ſoin. Le *Docteur* fait emporter ſon fils & le ſuit; *Pantalon* rentre chez lui pour queſtionner ſa fille.

Bois.

Arlequin arrive avec ſon âne, pour faire du bois ; il quitte ſon habit de payſan, le met ſur un tronc, attache l'âne à un arbre, & le charge de bien garder ſes effets. *Celio* a laiſſé ſon cabriolet pour ſe cacher dans l'épaiſſeur du bois ; il voit l'habit de payſan, le prend, met le ſien à la place, bien ſûr de ſe ſauver plus aiſément à l'aide de ce déguiſement, & part. *Arlequin*, après avoir fait deux fagots, veut en charger ſon âne ; il eſt ſurpris de trouver au lieu de ſa ſouquenille un habit magnifique, une perruque, un maſque, un chapeau bordé : il demande à ſon âne s'il ſait comment tout cela a été changé ; il s'en pare, en diſant qu'il en vendra mieux ſon bois à la ville, quand *Scapin*, paroît à la tête de quelques ſoldats, reconnoît l'habit de l'homme qui a bleſſé *Silvio*, fouille dans ſes poches, trouve une lettre de *Roſaura*, ſe confirme dans l'idée qu'il arrête *Celio*, & emmene *Arlequin*. *Celio*, qui a tout vu de loin, plaint *Arlequin*, forme la réſolution de prendre ſon âne & d'aller à la ville ; de cette façon, il ne ſera pas connu, il pourra apprendre des nouvelles de *Roſaura*, & rendre ſervice au malheureux qu'on a pris pour lui.

Chambre.

Le *Docteur* dit à *Pantalon* que la bleſſure de *Silvio* eſt très-légere ; ils s'en réjouiſſent. *Scapin* annonce qu'il conduit *Celio* ; on lui dit de le faire entrer. *Arlequin* fait des lazzis très-peu nobles : on l'interroge, il nie tout. On lui montre la lettre de *Roſaura*, il ne ſait pas lire. On

le confronte avec *Roſaura*, qui eſt ſurpriſe en voyant l'habit de *Celio*, mais qui, ſe remettant bien vîte, feint de parler à *Celio* lui-même. On l'envoie en priſon.

ACTE II.

La ville, avec la porte de la priſon.

Celio, toujours déguiſé en payſan, voudroit apprendre d'*Arlequin* ce qui s'eſt paſſé depuis qu'on l'a arrêté. Il frappe à la porte de la priſon. *Argentine*, ſœur du geolier, paroît; il lui perſuade qu'il eſt l'intendant du Monſieur qu'on a arrêté dans la matinée. *Argentine* lui raconte que ce Gentilhomme feint d'être un payſan, & qu'il lui fait la cour. *Celio* lui dit que ſon maître eſt d'une humeur ſingulière, & qu'il pourroit bien l'épouſer; elle ſe recommande à l'intendant; quand le geolier arrive, il ſe fâche de trouver ſa ſœur dans la rue avec un inconnu, il fait grand bruit, ſur-tout lorſque *Celio* lui propoſe de l'introduire auprès de ſon nouveau priſonnier; mais il s'appaiſe bien vîte à la vue d'une bourſe que *Celio* lui offre, & qu'il accepte.

L'intérieur de la priſon.

Arlequin ſe promène, il s'ennuie, il déſire une compagnie. *Argentine* ſe préſente, appelle *Arlequin Monſeigneur*, ce qui l'amuſe quelque temps, & lui déplaît enſuite. *Argentine* dit que tout eſt découvert, que ſon intendant a tout dit: *Arlequin* ne connoît pas d'autre intendant que ſon âne. *Argentine* lui ſoutient qu'il a des chevaux, des carroſſes, des terres, des châteaux, & lui demande ce qu'il veut manger. Le Lecteur ſe doute

bien qu'il donne la préférence aux macaron
Celio entre d'un air reſpectueux ; *Arlequin*
traite de voleur en reconnoiſſant ſon habit. *Ce*
prie *Argentine* de ſe retirer, & lui promet d
vancer ſon mariage. Dès qu'il eſt ſeul avec *Ar*
quin, il lui raconte la vérité de toute l'aventur
le prie de feindre encore, & lui promet de le r
compenſer. Le geolier vient prendre ſon priſo
nier pour le conduire devant les Juges.

Le Tribunal.

Le *Docteur* & *Pantalon*, aſſis auprès d'un b
reau, décident qu'il faut obliger *Celio* à s'u
avec *Roſaura*. *Arlequin*, devenu hardi, fait
page, & dit qu'il n'eſt pas honnête de condu
à pied devant un tribunal, un Seigneur qui a d
chevaux & des carroſſes. Les Juges lui dema
dent pourquoi il enlevoit *Roſaura*. — Par
qu'il en eſt amoureux. On lui dit que pour av
ſa liberté il faut l'épouſer ; il ne demande
mieux. *Roſaura* frémit à cette nouvelle, nie q
ce ſoit *Celio*. On lui répond qu'elle a déja avo
le contraire. Son déſeſpoir augmente. *Celio* a
prenant à quoi l'on borne la punition, ſe pr
ſente, épouſe *Roſaura*, & donne à *Arlequin*
quoi ſe marier avec *Argentine*.

Il faudroit avoir de l'humeur pour ne
avouer que la fable de cette pièce eſt plus
mique, plus naturelle, plus vraiſemblable q
celle de toutes nos *comédies intriguées par*
déguiſemens. Elle deviendroit excellente ſi q
qu'un avoit l'adreſſe de l'ajuſter aux b
ſéances de notre ſcène ; mais avant de l
treprendre, il ſeroit bon de voir *el Al*

de ſi miſmo, ou une comédie de *Scarron*, connue ſous le titre de *Gardien de ſoi-même*, ce qui eſt la traduction du titre eſpagnol.

CHAPITRE XIV.

Des Pièces intriguées par le haſard.

IL faut bien ſe garder de confondre les pièces *intriguées* réellement *par le haſard*, avec celles qui paroiſſent telles. Cette idée a beſoin d'être développée. Mais écoutons *Riccoboni*; il nous fournira du moins l'occaſion & le ſujet de quelques réflexions.

« Dans les *pièces intriguées par le haſard*, » aucun des perſonnages n'a deſſein de traverſer l'action qui ſemble aller d'elle-même » à ſa fin, mais qui néanmoins ſe trouve interrompue par des événemens que le pur » *haſard* ſemble avoir amenés.

» Nous n'avons, parmi les Ouvrages des Anciens que deux modèles en ce genre, l'*Amphitrion* & les *Ménechmes*. *Moliere*, en choiſiſſant » le plus parfait de ces originaux pour l'objet de » ſon imitation, a bien montré quel étoit ſon » diſcernement. L'*Amphitrion* qu'il a imité, ou » plutôt qu'il a preſque traduit, offre une action » que les perſonnages n'ont aucun deſſein de » traverſer.

» Les Eſpagnols ont un aſſez grand nombre » d'intrigues de cette eſpèce. Telle eſt, entr'autres, l'intrigue d'une pièce de *Calderon*, » qui a pour titre, *la Maiſon à deux portes*» ,

Riccoboni s'eſt trompé. Comment compter l'*Amphitrion* parmi les *pièces intriguées par le haſard ?* Le *haſard* n'y préſide ni au principe de l'action, ni aux incidens, ni au dénouement, & il s'en faut bien que les perſonnages n'aient aucun deſſein de traverſer l'action. Les déguiſemens de *Jupiter* & de *Mercure* ne ſont certainement pas faits par *haſard.* Ce n'eſt point par *haſard* que *Mercure* ſe trouve ſur le paſſage de *Soſie*, & qu'il l'empêche d'entrer chez *Alcmene:* ce n'eſt point par *haſard* qu'*Amphitrion* eſt furieux contre ſa femme : c'eſt encore moins par *haſard* que *Jupiter* veut goûter le plaiſir de ſe raccommoder avec *Alcmene*, & que pendant les douceurs de la réconciliation, *Mercure* empêche l'époux de troubler le tête-à-tête. Enfin, ce n'eſt nullement par *haſard* que le Souverain des Dieux vient, au bruit du tonnerre, avouer ſa ſupercherie amoureuſe, & dénouer la pièce.

Quant à la comédie des *Ménechmes*, elle eſt, quoi qu'en diſe *Riccoboni*, plus dans le genre dont il s'agit ici que l'*Amphitrion.* C'eſt le *haſard* qui fait rencontrer à *Valentin* la valiſe du *Ménechme* brutal, plutôt que celle du Chevalier, & c'eſt en partie ce qui forme l'intrigue. Le reſte de la pièce ne doit plus rien au haſard.

La pièce Eſpagnole que *Riccoboni* cite me paroît tout auſſi peu *intriguée par le haſard.* Avant de prononcer, il eſt bon de la faire connoître. Les Eſpagnols en ſont vains, très-vains. Les Italiens l'ont traduite. Nous lui devons les *Contretemps* de *la Grange* (1), & les

(1) La malignité le diſtinguoit de *la Grange-Chancel*, en le nommant *la Grange ſans ſel.*

situations les plus piquantes de plusieurs pièces d'intrigue; j'ai imité quelques-unes de ces situations dans *la Nuit Espagnole.*

LA GRAND COMEDIA.

Casa con dos puertas mala es de guardar.

Por Dom Pedro Calderon de la Barca.

LA GRANDE COMÉDIE.

Une maison à deux portes est difficile à garder.

Par Pierre Calderon de la Barca.

Personas que hablan en ella.

Acteurs.

DOM FELIX, amant.	LAURA.
LISARDO, amant.	MARCELLA.
FABIO, vieillard.	SILVIA, servante.
CALABACAS, laquais.	CÉLIA, servante.
HERRERA, Ecuyer.	LÉLIO, valet.

Primera Jornada, première Journée.

Lisardo est logé chez *Dom Félix*. Ce dernier a une sœur qu'il cache aux regards de son hôte, on ne sait pas pourquoi; mais ce n'est certainement point par *hasard* qu'il a cette fantaisie. Cette sœur, appellée *Marcella*, voit *Lisardo*, apprend qu'il va très-souvent à la Cour, l'attend sur le chemin, lui fait une déclaration amoureuse, lui donne rendez-vous pour un autre jour, & le quitte en lui défendant de l'accompagner, parce qu'elle veut cacher sa demeure.

Dom Félix paroît. Il est surpris de voir son ami dans la rue; il lui conte que sa maîtresse est

jalouſe d'une certaine *Nice* qu'il a aimée autrefois. *Liſardo* lui fait part à ſon tour de ſon aventure avec la dame inconnue.

Marcella & ſa ſuivante qui écoutent, ſont alarmées ; la maîtreſſe ſe propoſe de faire ſavoir à ſon amant qu'il ne doit pas ainſi raconter ſes bonnes fortunes.

Célia, ſuivante de *Laura*, amante de *Dom Félix*, vient lui dire que ſa maîtreſſe eſt fort en colere contre lui, mais que pour lui fournir le moyen de ſe racommoder, elle laiſſera la porte entre-ouverte dès que ſon vieux maître ſera parti pour la campagne.

Fabio demande à *Laura* le ſujet de ſa triſteſſe ; elle ſe garde bien de dire à ſon pere que la jalouſie en eſt cauſe. *Fabio* part très-chagrin de voir ſa fille malheureuſe.

Célia dit à *Laura* qu'elle a fait entrer *Dom Félix* en ſecret, & comme ſi c'étoit ſans l'aveu de ſa maîtreſſe.

Célia querelle *Dom Félix* de ce qu'il eſt entré chez elle. *Laura* feint de deviner que ſa ſuivante eſt d'intelligence avec ſon amant, & ſe fâche beaucoup ; peu-à-peu elle veut bien écouter ce que *Félix* pourra lui dire pour calmer ſes ſoupçons jaloux. Alors le pere de *Laura* arrive par une porte ; on fait ſortir *Félix* par l'autre, en s'écriant qu'une maiſon à deux portes eſt bien commode. L'acte finit.

Dans cet acte, pendant lequel la ſcène change ſi ſouvent que l'on ne ſait jamais où l'on eſt, dans

dans cet acte, dis-je, je ne vois rien qui annonce une *piece intriguée par le haſard* : ce n'eſt point par *haſard* que *Liſardo* parle à la ſœur de *Dom Félix*, puiſque la belle a ſoin de ſe trouver exprès ſur ſon paſſage : ce n'eſt point par *haſard* que *Laura* eſt jalouſe, puiſque *Dom Félix* a réellement aimé *Nice*, & que cette *Nice* s'eſt étudiée à donner de la jalouſie à ſa rivale : c'eſt encore moins par *haſard* que *Dom Félix* vient chez *Laura*, puiſque *Célia* l'y conduit, par l'ordre ſecret de ſa maîtreſſe. Comment une piece, dont rien ne s'eſt fait par *haſard* dans l'avant-ſcène, dans l'expoſition, même dans tout le premier acte, peut-elle être *intriguée par le haſard ?* Continuons.

Seconde Journée.

Marcella vient avouer à *Laura* qu'elle a un amant à l'inſu de ſon frere, & la prie de lui prêter ſon appartement pour lui parler : *Laura* y conſent avec peine.

Silvia, ſuivante de *Marcella*, annonce qu'elle a trouvé l'amant, qu'il accepte le rendez-vous avec tranſport, & qu'il marche ſur ſes pas. *Laura* ſort, en ſe plaignant de l'étourderie de ſon amie.

Silvia introduit *Liſardo*, en lui faiſant croire qu'il eſt dans l'appartement de celle qu'il aime. *Marcella* le gronde, parce qu'il a commmencé à raconter l'hiſtoire de ſes amours à *Dom Félix*, & lui défend de l'achever.

Célia, ſuivante de *Laura*, accourt pour dire que ſon vieux maître va paroître : on fait cacher *Liſardo* dans un cabinet.

Laura reproche à *Marcella* les chagrins que ſon imprudence lui cauſe.

Fabio, pere de *Laura*, eſt fâché qu'on ait laiſſé la porte de derriere ouverte : on lui dit que c'eſt pour épargner des pas à *Marcella* qui eſt venue voir ſon amie. *Fabio* demande excuſe à *Marcella* de ce qu'il ne l'a pas apperçue d'abord.

L'Ecuyer de *Marcella* vient l'avertir qu'il eſt huit heures & demie, qu'il eſt temps qu'elle ſe retire. *Fabio* lui offre la main pour la conduire ; elle l'accepte, afin de donner le temps à *Liſardo* de ſortir.

Laura & *Célia* ſa ſuivante reſtent ſur la ſcène & ſe préparent à faire ſortir *Liſardo* lorſqu'elles entendent du bruit.

C'eſt *Dom Félix*, qui, ayant vu ſortir le pere de *Laura* avec ſa ſœur, profite de ce moment pour parler à *Laura*. Elle tâche de le renvoyer, en diſant que ſon pere va revenir, & en lui promettant de le faire appeller lorſque le vieillard ſera couché.

Fabio revient & appelle de loin pour qu'on l'éclaire. *Dom Félix* veut ſe cacher dans le cabinet ; *Laura* l'en empêche, en lui diſant que ſon pere s'y retire tous les ſoirs pour écrire : mais *Dom Félix* a vu un homme, il eſt furieux, il eſt prêt à éclater, quand il eſt contenu par la préſence de *Fabio*.

Fabio eſt ſurpris de voir *Dom Félix* dans ſa maiſon. Celui-ci lui dit qu'il venoit chercher ſa

leur : le vieillard lui répond qu'il l'a ramenée : l congédie *Dom Félix.*

Fabio ordonne à *Laura* de le ſuivre dans ſon ppartement, parce qu'il veut lui parler en particulier. *Laura* craint que ſon pere ne ſoit inſtruit le ſes amours.

Célia reſte ſur la ſcène, éteint la lumiere, & fait ſortir *Liſardo.*

Dom Félix revient, & dit tout bas, qu'au lieu de ſortir, il s'eſt caché dans l'eſcalier ; il veut ſavoir quel eſt l'homme qu'il a vu dans le cabinet, il feint d'être un domeſtique de la maiſon chargé du ſoin de le faire ſortir. Voyant qu'on ne répond point, il entre dans le cabinet.

Laura eſt plus tranquille, ſon pere vouloit lui apprendre ſeulement qu'il ſeroit obligé d'aller en campagne le lendemain. Elle va vers la porte du cabinet, croyant que *Liſardo* y eſt encore ; elle lui dit de ſortir.

Dom Félix paroît aux yeux de *Laura* avec la rage dans le cœur. Il a vu un homme entrer dans le cabinet. *Laura* ſoutient que c'étoit un domeſtique ; *Dom Félix* commence à le croire.

Célia, qui ne voit pas *Dom Félix*, vient dire à ſa maîtreſſe que le Cavalier eſt ſorti. *Dom Félix* reprend toute ſa rage ; il s'enva ſans vouloir écouter ſon amante.

La ſcène eſt ſans doute dans la rue. *Liſardo* dit à ſon domeſtique de tenir ſes malles prêtes, il veut partir ; il craint d'être aimé de la maîtreſſe de ſon ami.

Marcella défend à *Liſardo* de partir : dans le temps qu'elle lui parle, on voit *Dom Félix* dans la ſalle voiſine. [La ſcene a donc changé ; elle eſt apparemment chez *Dom Félix.*] *Marcella* ſe trouble : elle dit à *Liſardo* que ſon ſecret & ſa vie ſont dans ſes mains, ce qui confirme *Liſardo* dans l'idée où il étoit que la maîtreſſe de ſon ami a du goût pour lui. *Marcella* ſe cache.

Dom Félix raconte ſes chagrins à *Liſardo*, & ſur-tout ceux que lui a cauſé un homme caché dans le cabinet de ſa maîtreſſe. Voilà *Liſardo* toujours plus perſuadé qu'il eſt la cauſe des malheurs de ſon ami.

Calabacas annonce qu'une dame demande à parler à *Dom Félix ;* il ſe doute que c'eſt ſon infidelle, & ne veut pas l'écouter. *Liſardo* l'exhorte à voir ſi en effet c'eſt elle.

Laura paroît : *Liſardo* voit clairement que ce n'eſt point la beauté à qui il a parlé ; il laiſſe les amants ſeuls.

Laura jure à ſon amant qu'il n'a pas lieu d'être jaloux de l'homme qu'il a vu chez elle, & s'obſtine à ne pas lui dire la raiſon pour laquelle il s'y trouvoit. *Dom Félix* exige un aveu ſans partage ; *Laura* eſt prête à le faire, quand *Marcella*, qui étoit cachée ſous un rideau, dit qu'elle y va mettre bon ordre : elle ſe couvre de ſon voile, & paſſe devant *Dom Félix* en feignant de le quereller tout bas.

Dom Félix veut courir après la dame voilée pour tâcher de la reconnoître : *Laura* l'arrête en lui diſant qu'il la connoît aſſez. Elle ſe per-

ſuade que c'eſt cette *Nice* qui lui a déja donné de la jalouſie : elle eſt furieuſe de la voir dans l'appartement de *Dom Félix*. Celui-ci veut s'excuſer ; *Laura* ne croit rien de ce qu'il peut lui dire : les deux amants ſortent en ſe ſouhaitant toute ſorte de malheurs, & en s'écriant *amen, amen*.

Pour peu qu'on ait de goût, on admirera la richeſſe de cet acte ; mais l'on ſe gardera bien de dire que le *haſard* ſeul en a rapproché tous les incidents. Quelques-uns peuvent à la vérité avoir été amenés ſans deſſein prémédité de la part des perſonnages ; mais pourra-t-on attribuer la derniere jalouſie de *Laura* au *haſard* ? Non ſans doute : nous la devons trop viſiblement à la malicieuſe *Marcella*. Voyons la ſuite.

Troiſieme Journée.

Marcella s'applaudit d'avoir excité la jalouſie de *Laura*, & de l'avoir empêchée par-là de révéler ſon ſecret à ſon frere : ce n'eſt donc point par *haſard* qu'elle l'a fait, comme nous l'avons déja dit.

Dom Félix raconte à ſa ſœur qu'il a vu un homme chez ſa maîtreſſe, & qu'il en eſt jaloux : *Marcella* ſe garde bien de le raſſurer, & ce n'eſt ſurement point par *haſard*. *Dom Félix* la prie d'aller chez *Laura*, de lui dire qu'elle s'eſt brouillée avec ſon frere, & qu'elle vient paſſer quelques jours dans ſa maiſon : il eſpere que ſa ſœur découvrira quel eſt le rival qu'on lui préfére.

Laura, perſécutée par ſa jalouſie, vient prier *Marcella* de lui céder ſon appartement pour pou-

voir épier la conduite de *Dom Félix*, & voir ſi la Dame qu'elle a déja vue chez lui y revient. *Marcella* ne lui dit pas que c'eſt elle, & ce n'eſt ſûrement pas le *haſard* qui lui ferme la bouche : elle part pour aller occuper l'appartement de ſon amie ; la choſe eſt d'autant plus facile, que le pere de *Laura* eſt à la campagne pour pluſieurs jours.

Calabacas préſente un papier à ſon maître, lui dit que c'eſt ſon mémoire, lui demande ſon congé ; il ne veut plus ſervir un maître qui a des ſecrets pour lui. Scene inutile.

Silvia vient dire à *Liſardo* que ſa belle l'attend dans la maiſon où il l'a déja vue.

Dom Félix eſt chagrin. *Liſardo*, content de ſavoir qu'il n'ont pas la même maîtreſſe, l'entraîne hors du théâtre pour lui apprendre qu'il a un rendez-vous.

Le pere de *Laura* eſt tombé de deſſus ſa mule, n'a pu continuer ſon voyage, & rentre ſans vouloir qu'on éveille ſa fille.

Liſardo revient avec *Dom Félix* qui le félicite de ſa bonne fortune.

Scene inutile du valet que *Liſardo* & *Dom Félix* prennent pour un eſpion.

Liſardo dit qu'il eſt dans la rue & devant la maiſon de ſa maîtreſſe : *Dom Félix* eſt ſurpris, on fait le ſignal : la femme-de-chambre de *Laura*, qui ſert *Marcella*, demande ſi c'eſt *Liſardo*, & lui ouvre la porte : *Dom Félix*, déſeſpéré, veut entrer avec ſon ami, on lui ferme la porte au nez.

Dom Félix gémit devant la porte.

On entend du bruit dans la maiſon ; c'eſt le vieux *Fabio* qui a vu *Liſardo*, qui a cru qu'il venoit pour ſa fille, & qui veut le tuer. *Liſardo* a pris *Marcella* dans ſes bras, rencontre *Dom Félix* dans l'obſcurité, & lui recommande de garder avec ſoin la beauté qu'il lui remet juſqu'à ce qu'il ait écarté le vieillard qui le pourſuit.

Grand chagrin de *Marcella* qui ſe voit dans les mains de ſon frere : grande joie de *Dom Félix* qui croit tenir ſa perfide : ils quittent la ſcene, je ne ſais pourquoi.

Fabio ſort avec ſes gens pour courir après le raviſſeur de celle qu'il croit ſa fille. Ils quittent le théâtre.

Dom Félix fait de tendres reproches à *Marcella* qu'il prend pour *Laura*. De l'autre côté *Laura* entendant *Dom Félix* qui parle à une femme, ſe perſuade qu'il eſt avec *Nice*, elle s'approche : *Marcella* s'évade. *Dom Félix* veut courir après elle, trouve *Laura*, continue à lui faire des reproches ; *Laura* croyant que c'eſt un moyen pour le confondre, n'a garde de l'inſtruire de ſon erreur.

On apporte de la lumiere : *Dom Félix* & *Laura* s'accablent de reproches ; *Dom Félix* ſe récrie ſur-tout ſur le rendez-vous qu'on a donné à *Liſardo* : *Laura* avoue, pour s'excuſer, qu'elle étoit dans l'appartement de *Marcella*.

Dom Félix appelle *Marcella* pour ſavoir ſi

Laura lui dit vrai ; elle nie tout : remarquez que ce n'eſt point par *haſard* qu'elle le fait.

Liſardo paroît : *Dom Félix* lui fait voir les deux Dames ; il lui demande à laquelle il a parlé : *Liſardo* montre *Marcella*. *Dom Félix* veut poignarder ſa ſœur ; mais *Liſardo* promet de l'épouſer, & le frere s'appaiſe.

SCÈNE DERNIÈRE.

Fabio revient furieux de n'avoir pu joindre le ſuborneur de celle qu'il croit ſa fille : *Dom Félix* dit qu'il eſt prêt à donner la main à *Laura*, & tout finit par un double mariage.

Dans le courant de cet acte, *Marcella* dit encore, de deſſein prémédité, des choſes qui ne ſont point, ou en cache qui ſont véritables, & ranime par-là l'intrigue : par conſéquent ce n'eſt point le *haſard* qui forme l'action. Pour que cette pièce fût *intriguée par le haſard*, il faudroit en retrancher entiérement le principal reſſort qui eſt le rôle de la maligne *Marcella*, & pour lors plus de comédie.

Après avoir prouvé que les pièces citées par *Riccoboni* ne ſont nullement *intriguées par le haſard*, ajoutons que les pièces dans leſquelles le *haſard* préſideroit ſeul au principe, à l'intrigue & au dénouement, ſeroient aujourd'hui très-peu eſtimées.

Le faux pas qui ſert de principe à l'intrigue du *Menteur*, n'a certainement pas coûté beaucoup à l'Auteur, & tout le monde convient que ſi la pièce n'avoit pas d'autres beautés, elle ne ſeroit pas à beaucoup près auſſi eſtimée.

Les Italiens ont une pièce dans laquelle *Ar-*

lequin éprouve vingt-ſix infortunes, & c'eſt au *haſard* qu'il les doit toutes : il demande l'aumône à un cabaretier qui ſe trouve un frippon ; le *haſard* ne produit rien là de fort merveilleux : il traverſe un bois, il rencontre, par *haſard*, des voleurs qui le déshabillent & lui volent ſa bourſe : il ſe couche dans une écurie, il ſe place par *haſard* auprès d'un cheval qui rue : il s'enveloppe dans une botte de paille au milieu du chemin, des voleurs y mettent le feu pour ſe chauffer ; il veut entrer dans une maiſon par la fenêtre, le *haſard* veut que le balcon tombe préciſément dans ce moment, &c. &c.

Arlequin éprouvoit autrefois trente-ſix infortunes, on les a réduites à vingt-ſix, j'en ignore la raiſon. Un Auteur qui ne donne d'autre fondement à ſes événemens que le caprice du *haſard*, a les coudées franches : je ſuis ſurpris qu'on n'ait pas fait eſſuyer au malheureux *Arlequin* mille & une infortunes, rien n'étoit plus facile.

Nous avons une pièce imitée de l'Eſpagnol, dans laquelle le *haſard* ſeul fait mouvoir la machine. Le héros y eſt pourſuivi, comme *Arlequin*, par un deſtin contraire. Il trouve enfin un protecteur qui écrit au Roi pour lui vanter les ſervices de l'infortuné : il parvient aux pieds du Trône ; ſon maître prend le papier, commence à le lire : le héros croit ſes malheurs finis ; point du tout : le *haſard* veut que le Roi s'endorme dans ce moment. Il faut avouer que lorſqu'on veut employer de tels reſſorts, on a bien peu de mérite à faire cinq actes, & qu'on riſque même d'en faire cinq de trop.

Plaute s'eſt encore aviſé de faire ſa *Ciſtelaire* ſur des événemens dus au *haſard*.

Précis de la Ciſtelaire.

Démiphon, jeune marchand de Lemnos, vient à Sicyone pour les affaires de ſon commerce. On y célébroit dans ce temps-là les jeux établis en l'honneur de *Bacchus*. Il s'enivre, trouve par *haſard* dans la rue, pendant la nuit, une jeune Sycionienne nommée *Phanoſtrate*, la viole, part pour ſon pays, s'y marie, & devient pere d'une fille. La jeune *Phanoſtrate* n'a pas été violée impunément; elle devient enceinte, accouche d'une fille, met dans ſon ſecret un eſclave nommé *Lampadiſque*, qui va expoſer l'enfant nouveau né avec des joujous dans un panier. Une vieille matrone paſſe par *haſard* dans ce moment. *Lampadiſque* ſe cache, & voit la vieille qui, touchée du ſort de l'enfant expoſé, l'emporte. Cependant *Démiphon* devient veuf, revient à Sicyone, voit par *haſard Phanoſtrate*, & l'épouſe ſans la reconnoître pour la perſonne qu'il a jadis violée. Il le découvre par *haſard* quelque temps après ſon mariage, & voudroit avoir l'enfant que *Lampadiſque* a expoſé : mais où le prendre ? *Lampadiſque* rencontre par *haſard* la vieille matrone; il apprend que la fille en queſtion vit avec un jeune homme nommé *Mélénide*, qu'elle eſt perſécutée dans ſes amours, parce que les parens de ſon amant veulent lui donner une autre épouſe, qui ſe trouve par *haſard* la ſeconde fille de *Démiphon*. On apporte les joujous d'enfant, pour les faire reconnoître par la mere de la fille expoſée. Le *haſard* veut qu'ils ſoient perdus en route par la ſervante qui en étoit chargée. Le *haſard* veut encore que le

fidèle *Lampadiſque* les retrouve, & tout ſe termine à l'amiable.

Les coups du *haſard*, quoique nombreux, ſont mieux ménagés dans la *Ciſtélaire* que dans les deux premières pièces. Je me garderai pourtant bien de la propoſer en cela pour modèle. Le public peut aimer à voir troubler une intrigue par un ou deux caprices du ſort; mais voilà tout: encore faut-il qu'ils ſervent à jetter les Acteurs dans de grands embarras.

Je me ſuis étendu ſur cet article, pour prévenir la mauvaiſe interprétation qu'on pourroit donner aux idées de *Riccoboni*; car je crois qu'il s'eſt mal expliqué. Il n'a pas voulu dire que tout dans une pièce d'intrigue dût être amené par le haſard: non ſans doute! Où ſeroit le mérite de l'Auteur? Il a voulu dire que le public aime, dans une intrigue, à voir naître les incidens, à voir mouvoir les reſſorts avec cette aiſance qui laiſſe croire que le *haſard* amène les uns, & fait mouvoir les autres: & voilà pourquoi j'ai dit, au commencement de ce Chapitre, qu'il falloit bien ſe garder de confondre les *pièces intriguées* réellement *par le haſard* avec celles qui ne le ſont qu'en apparence.

CHAPITRE XV.

Du Genre mixte.

PARMI les Auteurs qui ont écrit ſur l'Art de la Comédie, quelques-uns n'ont point parlé du *genre mixte*, les autres l'ont mal connu. Ils met-

tent ſans diſtinction au rang des *comédies mixtes* toutes celles qui offrent en même temps un *caractere* & une *intrigue*. Il s'enſuivroit de là que toutes les *pieces à caractere* ſeroient des *pieces mixtes*, puiſqu'on n'en voit pas une où il n'y ait une eſpece d'intrigue bien ou mal filée. On ne pourroit en excepter que les *pieces à ſcenes détachées*, encore en avons-nous où il y a une expoſition, une intrigue, un dénouement; *les Fâcheux*, par exemple.

Pour diſtinguer les *pieces mixtes* d'avec les *pieces à caractere*, je donnerai le premier titre à celles où le ſpectateur remarque en même temps un ou pluſieurs *caracteres* avec une *intrigue* filée & miſe en action par les ruſes prémédités d'un autre perſonnage; aux pieces enfin où l'*intrigant* agit autant que l'acteur à *caractere*. Je rangerai ſeulement dans la claſſe des pieces à *caractere* celles où aucun perſonnage ne s'applique à faire mouvoir les reſſorts de la machine, & dans leſquelles l'intrigue, les ſituations & le dénouement naiſſent du caractere dominant, ou de l'un des caracteres principaux.

Les *pieces mixtes* peuvent être agréables, parce qu'il eſt poſſible que le *caractere* & l'*intrigant* rendent mutuellement leurs rôles plus piquants, & redoublent tous les deux la vivacité de l'action; mais l'Auteur, pour les faire agir, a beſoin de beaucoup d'art. Je pourrais m'étendre beaucoup ſur le *genre mixte*, & prouver qu'il ſe diviſe en pluſieurs claſſes; mais je parlerai ſeulement des deux claſſes qui ſont les plus ordinaires, & dans leſquelles toutes les autres rentrent. Dans l'une, je mettrai les *pieces mixtes* où le *caractere* & l'*intrigant* ſont d'intelli-

gence & visent au même but ; dans l'autre, les *pieces mixtes* où l'*intrigant* & le *caractere*, intéressés à se croiser, ont des desseins tout-à-fait opposés.

Pieces mixtes de la premiere espece.

Les *pieces mixtes* de cette espece sont très-difficiles, deux personnages qui sont d'intelligence & qui ont le même objet en vue, ne peuvent qu'employer à-peu-près les mêmes moyens, ce qui produit nécessairement la monotonie. S'ils se partagent les ressorts, l'intérêt se partage entr'eux & s'affoiblit. Si un seul personnage se charge de faire tout mouvoir, il écrase l'autre, & le rend presque inutile : c'est ce qui arrive dans *la Mere Coquette* ou *les Amants brouillés*, piece que nous avons analysée.

Ismene, vieille coquette, est amoureuse d'*Accante*, amant d'*Isabelle* sa fille ; elle voudroit l'épouser, & fait confidence de ses amours à *Laurette*, sa femme-de-chambre : celle-ci promet de la servir. Voilà le *caractere* & l'*intrigant* d'intelligence, & qui visent au même but ; mais *Laurette*, en se chargeant de brouiller les amants, prend tout-sur son compte, & ne laisse plus rien à faire à *Ismene*. Dès ce moment, l'*intrigue* fait si bien oublier le *caractere*, qu'on est surpris de le voir annoncé, & tout le monde convient que la piece devroit seulement porter le dernier titre.

Comment faire, dira-t-on ? Décomposer les Ouvrages des grands maîtres, & puiser des leçons jusques dans les plus médiocres de leurs pieces ; témoin *l'Etourdi* ou *les Contre-temps*, de *Moliere*. *Lélie* est amoureux de *Célie* ; son valet *Mascarille* favorise sa passion : tous deux veulent enlever la

belle eſclave des mains de *Trufaldin*. Voilà donc l'*intrigant* & le *perſonnage* qui ſont d'intelligence pour parvenir à la même fin ; mais la piece eſt conçue de façon qu'il eſt très-difficile de décider ſi *Maſcarille* intrigue la piece ou ſi c'eſt *Lélie*.

L'un imagine toutes ſes fourberies avec tant de jugement, qu'une ſeule ſuffiroit à ſes deſſeins, s'il n'étoit croiſé par les étourderies de ſon maître ; & l'*Etourdi*, entraîné par ſon caractere, détruit ſi bien ce que fait *Maſcarille*, qu'une ſeule de ſes étourderies dérangeroit totalement ou couperoit le fil de l'intrigue ſans l'adreſſe de *Maſcarille* qui renoue tout. Voilà donc une comédie véritablement dans le *genre mixte*, puiſque l'*intrigue* & le *caractere* concourent également à faire aller la machine, & qu'on ne peut dire lequel des deux en eſt le premier mobile.

Pieces mixtes de la ſeconde eſpece.

J'ai dit que j'appellerois *comédies mixtes* de la ſeconde eſpece, celles où l'*intrigant* & le perſonnage diſtingué par un *caractere*, ont un deſſein tout-à-fait oppoſé. Il faut éviter avec ſoin dans les pieces de cette derniere eſpece, ainſi que dans celles de la premiere, que le *caractere* n'éclipſe l'*intrigant*, ou que l'*intrigant* n'éclipſe le *caractere*. Si le *caractere* domine l'*intrigant*, le mal eſt moindre ſans contredit : mais pourquoi lui aſſocier un perſonnage dont il ne ſe ſert preſque point ? Si au contraire l'*intrigant* étouffe le *caractere*, le défaut eſt impardonnable, ſur-tout quand le titre annonce le *caractere* ſans annoncer l'*intrigue*.

Dans *le Grondeur*, de *Palaprat*, M. *Grichard*, Médecin par état, grondeur par humeur, veut épouser *Clarice*. Toute sa famille désire que ce mariage ne se fasse point. *L'Olive*, valet de M. *Grichard*, entreprend de le rompre; & dès ce moment la piece que le titre nous annonce comme une comédie purement de *caractere*, devient une *piece mixte*, puisqu'un *intrigant* & un personnage à *caractere* vont être en opposition. Mais l'*intrigant* prend si bien le dessus sur le *caractere*, d'abord après le premier acte, que la comédie devient une piece d'intrigue; je ne me contenterai point d'indiquer le défaut, je ferai voir d'où il part.

L'Olive, déguisé en maître de danse, oblige *M. Grichard* à danser la gavotte: ensuite il feint d'enroller *Terignant*, fils de M. *Grichard*, & veut emmener le pere & le fils à Madagascar. Il lui fait cette douce proposition déguisé en Sergent & le pistolet à la main. Il est clair qu'en employant de telles fourberies, l'*intrigant*, loin de faire ressortir le *caractere*, le fait disparoître. M. *Grichard*, qui a la bonté de souffrir de telles violences chez lui, n'est plus un grondeur; c'est au contraire le plus doux, le plus patient des hommes.

Il est inutile de s'arrêter davantage sur le *genre mixte*, l'une de ses parties rentre dans le *genre d'intrigue* dont j'ai déjà parlé, l'autre dans le *genre à caractere* dont je vais traiter.

CHAPITRE XVI.

Des Pièces de caractère en général.

NOUS ſommes convenus d'appeller *pieces de caractere* celles où, ſans le ſecours d'aucun intrigant, un *caractere* quelconque fait agir tous les reſſorts de la machine. Une comédie d'*intrigue* amuſe ; une comédie *mixte* peut joindre l'utile à l'agréable, en amuſant & en inſtruiſant le ſpectateur, mais moins parfaitement que celle où le principal perſonnage, mettant tout en mouvement, nous trace par ſes actions un portrait frappant des *travers*, des *ridicules*, des *vices* dont nous ſommes bleſſés journellement. Voilà ce qui a fait donner la préférence, dans tous les pays & dans tous les ſiecles, aux *pieces de caractere*.

Bien des perſonnes attribuent aux Français la gloire d'avoir inventé les *pieces de caractere*, il ſuffit pour prouver le contraire de rapporter les titres qui nous reſtent de quelques pieces de *Ménandre*. Tels ſont *le Superſtitieux*, *Courage de lion*, *Celui qui hait les femmes*. Ces titres annoncent certainement des *pieces de caractere*. La comédie de *Plaute*, intitulée *Aulularia*, n'en eſt-elle pas également une ? Peut-on ſans injuſtice ne pas ranger dans la même claſſe *le Menteur* des Eſpagnols, leur *Prince jaloux*, & pluſieurs autres ? Les Italiens n'avoient-ils pas en 1545 *il Geloſo*, del Signor *Hercole Bentivoglio* : *le Jaloux*, par *Hercule Bentivoglio*.

Les

Les Anciens ont donc fait des *pieces à caractère*. Il eſt même à parier que ſur le théâtre d'Athenes, on a vu *des comédies de ce genre* long-temps avant les *pieces* d'*intrigue*. Et voici pourquoi je penſe de la ſorte.

On diſtingue la comédie grecque en trois claſſes : *Comédie ancienne*, *Comédie moyenne*, *Comédie moderne*. Qu'entend-on par *Comédie ancienne ?* Celle où les Poëtes ſe permettoient de jouer les perſonnages les plus conſidérables de la République. Ils pouſſoient la licence juſqu'à les nommer : mais comme le nom d'un perſonnage, quel qu'il ſoit, n'a rien d'aſſez piquant pour fournir le comique néceſſaire à une comédie, il eſt indubitable que les Auteurs après avoir nommé leurs héros, repréſentoient leurs vices, ce qu'ils ne pouvoient faire ſans peindre leur *caractère*.

Dans la *Comédie moyenne*, les Auteurs n'ayant plus la permiſſion de nommer leurs victimes, prirent des maſques qui repréſentoient les traits de leurs viſages. Ce que j'ai dit de la *Comédie ancienne* me ſervira pour la *moyenne*. Les traits d'un homme ne pouvant fournir au comique néceſſaire pour toute une piece, il eſt donc probable que les Auteurs, en offrant au public la figure d'un perſonnage connu, ne manquoient pas d'étaler ſes travers & ſes défauts, ce qu'ils ne pouvoient faire encore ſans tracer le portrait de ſon *caractère*.

Les Magiſtrats, indignés avec raiſon de l'extrême licence des Poëtes, leur ôterent non-ſeulement la liberté de nommer ceux qu'ils vouloient jouer, & de ſpécifier leurs qualités ; mais ils défendirent encore aux acteurs de prendre des

masques & des habits qui fissent reconnoître les personnages que le poëte avoit en vue. La comédie alors prit le titre de *Comedie moderne.* N'est-il pas à présumer que les Auteurs, gênés par les ordres rigoureux des Magistrats, & obligés d'abandonner les *caractères* particuliers, se jetterent dans l'intrigue. Ils composerent alors les pieces imitées depuis par les Romains, & qui ne leur sont peut-être parvenues que parce qu'elles étoient plus modernes.

CHAPITRE XVII.

Des Caractères généraux.

UNE ambition excessive est permise aux Poëtes, ils ne restent que trop souvent au-dessous de leurs projets. Ils devroient donc tous ambitionner de traiter un *caractère* propre à toutes les Nations.

Le but de la comédie étant de plaire aux hommes, & de les rendre meilleurs en leur présentant leurs défauts; il est bien plus flateur de rendre ce double service, & à ses compatriotes & aux étrangers. Un ouvrage d'ailleurs qui peint l'homme de toutes les Nations, est traduit dans toutes les langues; il franchit les frontieres & le nom de l'Auteur avec lui.

La comédie des *Femmes savantes* est bien supérieure sans contredit à celle du *Malade imaginaire*; cependant, la derniere est certaine de plaire chez un plus grand nombre de Nations, parce qu'il est par-tout des hommes à

qui l'amour de la vie inſpire le déſir trop violent de la conſerver ; & qu'on voit en France ſeulement des Femmes qui ſe perſuadent être ſavantes dès qu'elles ont retenu le nom de deux ou trois ſciences, & qu'elles en ont quelques notions auſſi confuſes que ſuperficielles.

Nous avons deux eſpeces de *caractères généraux*, ſi bien articulés, ſi bien prononcés, qu'il n'eſt qu'une ſeule maniere de les peindre à tous les yeux. Les autres demandent à être préſentés avec des couleurs différentes, ſelon les divers pays où l'on fait leurs portraits. Je défie, par exemple, que, dans quelque pays que ce ſoit, l'on puiſſe peindre un malade imaginaire & corriger ſes pareils, ſi l'on ne le livre aux perſonnes qui, par ignorance, ou par charlatanïſme, entretiennent ſa manie & le rendent enfin victime de leur art ; au lieu qu'un fat peint à Paris, ne reſſemblera point du tout à un fat de Londres ; cependant, la fatuité, quoique plus rare chez certains peuples, eſt connue de toutes les Nations policées.

Je range le *Tartufe* dans cette derniere claſſe, quoiqu'on ſe ſoit habitué à croire, à répéter que cette piece eſt ſeulement propre à notre Nation, & qu'elle ne ſortira jamais du Royaume. Chaque peuple a ſon culte. On voit par-tout des dévots & des indévots ; des hommes crédules à l'excès & des incrédules ; par-tout les derniers, cherchant à profiter de la crédulité des autres, ſe couvrent du manteau de la religion ; la fauſſe dévotion a donc par-tout le même fond de caractere, & des nuances différentes pourroient ſeules marquer les différens lieux où on vou-

droit la peindre. Les *Tartufes* Français pouſſent des ſoupirs dans une égliſe ; ailleurs c'eſt dans une moſquée, devant une pagode, un oignon, un crocodile, une citrouille, &c. &c. Mais aucun ne quitte le maſque de l'hypocriſie, ſous lequel il peut convoiter plus ſûrement le bien & la femme de ſon prochain.

Le *Tartufe* a été traduit & repréſenté, même à Lisbonne, & la piece a eu le plus grand ſuccès.

M. le Baron de Tott, l'a vu jouer juſques dans le fonds de la Tartarie.

CHAPITRE XVIII.

Des Caractères nationaux.

SI nous n'avons pas le bonheur de rencontrer un *caractère* commun à toutes les nations, prenons un caractere propre à une nation ſeule, & donnons, autant que nous le pourrons, la préférence à la nôtre. Les Auteurs qui ont précédé *Moliere*, & parmi eux *Thomas Corneille*, & *Scarron* ſur-tout, avoient la fureur de nous préſenter ſans ceſſe des Eſpagnols. *Moliere* lui-même, au commencement de ſa carriere, a ſuivi le torrent, s'eſt laiſſé entraîner par l'uſage, & nous a peint les *mœurs* les plus anciennes, en introduiſant ſur la ſcene Françaiſe des *Marchands d'Eſclaves*, des *Filles dans l'eſclavage* ; mais il s'eſt bien gardé de prendre les *caractères* principaux de ſes chefs-d'œuvre, loin de nous. Il eût en effet manqué ſon but, s'il ne nous eût

jamais offert que des portraits dans lesquels il nous eût été impossible de nous reconnoître.

Plaute & *Térence*, dira-t-on, ont mis la scène de la plupart de leurs pieces dans un pays étranger par rapport aux Romains, pour qui ces comédies étoient composées : l'intrigue de leurs pieces suppose les *loix* & les *mœurs* grecques. *Plaute* & *Térence* auroient pu mieux faire ; mais comme l'a écrit l'Abbé Dubos, « ceux qui transplantent quelque Art » que ce soit d'un pays étranger dans leur pa» trie, en suivent d'abord la pratique de trop » près, & ils font la mépriſe d'imiter chez eux » les mêmes originaux que cet Art est en habi» tude d'imiter dans les lieux où ils l'ont appris : » mais l'expérience apprend bientôt à changer » l'objet de l'imitation ; aussi les Poëtes Romains » ne furent pas long-temps à connoître que leurs » comédies plairoient davantage s'ils en met» toient la scène dans Rome, & s'ils y jouoient » le peuple même qui devoit en juger. Ces » Poëtes le firent ; & la comédie, composée » dans les *mœurs* romaines, se divisa même en » plusieurs especes : *Horace*, le plus judicieux » des Poëtes, fait beaucoup de gré à ceux de » ses compatriotes qui, les premiers, introdui» sirent dans leurs comédies des personnages » romains, & qui délivrerent ainsi la scène latine » d'une espece de tyrannie que des personnages » étrangers y venoient exercer ».

Les Auteurs Comiques ont un privilége dont il ne faut pas abuser ; c'est celui de tourner en ridicule dans la capitale, les habitants des provinces. Les Espagnols jouent sur le théâtre de Madrid, la jalousie des hommes nés dans le

pays de l'Eſtramadoure : les Anglais ſe moquent à Londres un peu vivement des Irlandais : nous avons ſouvent mis ſur notre ſcene la bêtiſe des Champenois, les exagérations des Gaſcons, le caractère proceſſif des Normands, &c. Remarquons que de pareils portraits ne peuvent figurer que dans de petites pieces telles que *le Procureur arbitre*, ou *la Coupe enchantée*. S'ils entrent dans une comédie en cinq actes, c'eſt ſeulement pour remplir une ſcène épiſodique comme celle de *Tout-à-bas*, dans *le Joueur*, du *Marquis Gaſcon*, dans *les Ménechmes*.

On pourra m'oppoſer *la Réconciliation Normande*, comédie en cinq actes de *Dufreſny*. Je répondrai que les haines de famille, les fauſſes réconciliations ſont malheureuſement de toutes les nations, de toutes les provinces. *La Réconciliation Normande* ne prouve donc point qu'un *caractère* propre à une province, puiſſe fournir aſſez de matière pour une grande pièce.

Moliere, loin de bâtir l'intrigue d'une ſeule de ſes pièces ſur le *vice* ou le *ridicule* attribué à quelques-unes de nos provinces, n'a ſeulement pas daigné en faire des ſcènes détachées. M. *de Pourceaugnac* eſt Limouſin, d'accord ; mais rien en lui ne caractériſe ſa province, que l'appétit avec lequel il mangeoit ſon pain, lorſque *Sbrigani* le vit pour la première fois. Ce même *Pourceaugnac* eſt perſécuté par une Languedocienne & une Picarde qui ſe diſent ſes femmes, & ſe diſputent le plaiſir de le faire pendre ; mais leur patois & leurs habits nous indiquent ſeulement leurs provinces. *Moliere* n'a voulu en peindre ni les vices, ni les ridicules.

Les ſucceſſeurs de *Moliere* ont cru s'enrichir

en s'emparant d'un fonds négligé par ce grand homme : tous leurs efforts n'ont produit que quelques ſcènes de Gaſcons aſſez plaiſantes, graces à la vivacité de leurs reparties ; mais elles ſont épuiſées.

Les Auteurs ont étendu leurs privilèges en mêlant à nos originaux ceux d'une nation voiſine. L'Abbé *Dubos* dit encore à ce ſujet : « il » eſt à craindre que le poëte n'imite ces peintres » qui peignent une belle femme d'idée, ſur le » rapport qu'on leur aura fait de ſa beauté, ou » après ne l'avoir vue qu'en paſſant. Le portrait, à coup ſûr, n'eſt point reſſemblant : » tels ſont ceux des Petits-Maîtres Français » qu'on voit ſur les théâtres de Londres & » d'Italie. L'air léger, leſte, élégant des originaux y eſt remplacé par la mauſſaderie la » plus outrée ».

La ſeconde faute qu'un Auteur court grand riſque de faire, eſt de ſe laiſſer entraîner par un eſprit de prévention, quelquefois par un eſprit de haine, & de ſe permettre des injures, lorſqu'il ne devroit point paſſer les bornes d'une raillerie très-modérée.

Juſqu'ici les Anglais ne peuvent certainement pas nous faire ce reproche. *Boiſſi*, dans ſon *Français à Londres*, a mis les deux nations en oppoſition, & donné la préférence à l'étrangère. Les Anglais ont ripoſté par un *Anglais à Paris*, où ils ne nous traitent pas auſſi poliment.

M. *Favard* a continué à nous venger noblement des injures qu'on nous dit ſur le théâtre de Londres. Les plus honnêtes gens voudroient reſſembler aux Anglais qu'il introduit dans ſon *Anglais à Bordeaux*.

Imitons *Boiſſi*, imitons M. *Favard*, & ne nous laiſſons jamais ſéduire par le mauvais exemple que nous donnent les étrangers. Le Poëte, le Poëte comique ſur-tout, doit-il être l'eſclave d'un préjugé national ? Les hommes de tous les pays ne ſont-ils pas pour lui des hommes ? Offrir les vertus des uns pour modèle, faire la guerre aux vices, aux ridicules des autres, ſans ſonger à la diſtance des lieux, & aux circonſtances qui déſuniſſent leurs habitans, voilà le digne emploi d'un auteur comique. Dans la pièce que je viens de citer, *Sudmen* donne à *Milord* une leçon dont les Comiques de ſon pays devroient profiter :

Vous êtes toujours partial :
N'admettez plus des maximes coutraires ;
Et, comme moi, voyez d'un œil égal,
Tous les hommes, qui ſont vos frères.
J'ai déteſté toujours un préjugé fatal.
Quoi ! parce qu'on habite un autre coin de terre,
Il faut ſe déchirer & ſe faire la guerre !
Tendons tous au bien général.
Crois-moi, Milord, j'ai parcouru le monde :
Je ne connois ſur la machine ronde
Rien que deux peuples différens :
Savoir, les hommes bons & les hommes méchans.

CHAPITRE XIX.

Du Caractère des Profeſſions.

CHAQUE *profeſſion* a, comme chaque homme, ſon *vice*, ſon *ridicule*, ſon *caractère* enfin, plus ou moins prononcé. *Diderot* a laiſſé entrevoir que

les Comiques pourroient tirer un parti considérable des *professions*, s'ils les mettoient sur la scène. Il est fâcheux pour moi de me trouver très-souvent en contradiction avec des Ecrivains célèbres; mais je crois que notre scène ne doit pas faire un grand fonds sur ces prétendues richesses.

D'abord les *professions* n'ont plus de ridicules saillants comme autrefois. On ne distingue plus dans la société les différens états que par des cheveux plus ou moins longs, un habit plus ou moins brillant, un air minaudier, une contenance fière, &c., & toutes ces nuances ne peuvent fournir qu'au comique d'une scène, tout au plus.

Si nous nous avisons de mettre sur le théâtre les *professions* recommandables, ou par la richesse, ou par la noblesse, ou par le crédit, croit-on, de bonne foi, qu'on nous laissera le droit de dire des vérités frappantes, les seules qui doivent être admises au théâtre?

Pourrons-nous peindre l'homme qui fait un commerce de sa faveur, ou qui enrichit une *Vestale* des Chœurs de l'*Opéra*, en lui abandonnant son crédit?

Pourrons-nous peindre ce Ministre de *Thémis* n'accordant à une jeune beauté les secours qu'il lui doit qu'en la forçant de manquer à l'honneur; & cet autre plongeant une famille honnête dans la misère la plus affreuse pour augmenter la fortune d'un client qui n'aura pas craint de le faire rougir en marchandant son suffrage?

Oserons-nous mettre sur la scène ce *Conseiller Garde-note*, prenant sur son compte l'argent qu'il

feint de placer, le prêtant au plus fort intérêt, faiſant enfin banqueroute ? Non ſans doute. Tel finit ſes jours dans les fers de la Juſtice, que la Muſe comique ſeroit forcée de reſpecter.

Il eſt encore un autre inconvénient. S'il eſt vrai qu'on doive mettre la peinture des *caractères* à la portée de tout le monde, comment veut-on que les *travers*, les *ridicules*, les *vices* d'une *profeſſion*, connus ſeulement par ceux qui ſont initiés dans ſes myſtères, puiſſent frapper le grand nombre ? La choſe eſt impoſſible, & la pièce en ſouffre. Les *Plaideurs* de *Racine* ne réuſſirent pas d'abord. Pourquoi ? Parce qu'il faut avoir plaidé, ou avoir ſouvent fréquenté le Barreau pour ſentir toute la fineſſe des critiques renfermées dans les plaidoyers de *Petit-Jean* & de *l'Intimé*.

Je vais plus loin. Suppoſons pour un moment qu'on nous livre les *vices* de toutes les *profeſſions* : ſuppoſons que leurs *travers*, leurs *ridicules* ne ſoient pas trop bas pour la bonne comédie : ſuppoſons qu'ils ſoient à la portée de tout le monde : ſuppoſons que ceux de chaque *profeſſion* puiſſent fournir le comique néceſſaire pour une comédie : ce grand fonds, ce fonds immenſe, ſe bornera à une comédie par *profeſſion* ; encore faudra-t-il ne pas compter toutes celles qui ont déjà été livrées aux coups de la Muſe comique. « Pourquoi, s'écrie *Diderot* ? il n'y a qu'à traiter » de nouveau le même ſujet : les choſes changent de face tous les cinquante ans ; & l'on » peut les préſenter ſous un nouvel aſpect ».

Toutes les choſes changent de face, j'en conviens : mais le fond varie-t-il également ? Non ſans doute : & je demande s'il faut peindre ſur

le théâtre l'*intérieur* ou les *ſuperficies*. L'*intérieur*, me dira-t-on. Fort bien ! Parcourons quelques-unes des comédies anciennes dans leſquelles on a joué des *profeſſions*, & voyons ſi, à préſent que les choſes ont tant changé, on pourroit remettre avec ſuccès le même ſujet ſur la ſcène.

Je ſuppoſe qu'un Auteur ait envie de mettre ſur le théâtre les *Procureurs* de nos jours. S'ils ſont devenus honnêtes, humains, compatiſſans; s'ils ne s'entendent plus avec des Greffiers & des Sergens, pour ſe procurer de fauſſes pièces; s'ils ne donnent pas des diamans à leurs femmes aux dépens des parties, & avec le produit du *tour du bâton*, pourquoi les mettre ſur la ſcène ? S'ils ont encore les vices qu'on a jadis reprochés à leur *profeſſion*, pourquoi entreprendre de leur répéter ce que l'Auteur d'*Arlequin grapignant* leur a ſi bien dit ?

Il eſt, me dira-t-on, deux façons de préſenter ſur le théâtre les vices d'une *profeſſion*. Un Auteur moderne pourroit introduire ſur la ſcène un Procureur honnête qui fît la critique de ſes Confreres, en tenant une conduite tout-à-fait oppoſée. Eh bien ! quand même cette façon de peindre les vices, les travers, ſeroit auſſi comique, auſſi morale que la première, l'Auteur, qui ſuivroit cette route, ne ſe trouveroit-il pas devancé par *Poiſſon* dans le *Procureur arbitre*. Voyons comme *Ariſte* y parle de ſa robe.

LISETTE.

Ne vous a-t-elle pas déja bien inſpiré ?

ARISTE.

D'abord elle a voulu me tourner à ſon gré :

Et dans mes bras, Liſette, à peine je l'eus miſe,
Que de l'ardeur du gain mon ame fut épriſe :
La chicane m'offrit tous ſes détours affreux ;
Je me ſentis atteint de déſirs ruineux :
Mais ma vertu pour lors en moi fit un prodige.
Vous en aurez menti, maudite robe, dis-je :
Vous ne pourrez jamais me porter dans le cœur
Rien de votre poiſon, ni de votre noirceur.
Pour ſoleil d'équité je veux qu'on me renomme,
Et qu'on voie une fois ſous vous un honnête homme.

Veut-on que la *profeſſion* de Procureur, grace à la cupidité qui lui a donné naiſſance & qui l'entretient, ait moins varié qu'une infinité d'autres? Faiſons choix d'un état qui, de l'aveu de tout le monde, ait éprouvé les plus heureux changemens.

L'*état* de Financier s'offre à mon imagination le premier, parce que j'entends journellement dire à tout le monde que nos Financiers ſont totalement oppoſés à ceux du ſiècle paſſé. D'après cela, ſuppoſons que nous voulions mettre un homme de finance ſur notre théâtre : ſi nous ne le préſentons que par le bon côté, c'eſt-à-dire, faiſant, comme pluſieurs de nos Financiers, tout le bien poſſible, & ſoulageant les miſérables de ſes terres, nous ne peindrons que l'honnête homme riche; nous aurons l'air de ſolliciter un emploi, & nous ne ferons pas une comédie. Il eſt queſtion de peindre les *vices* de la finance moderne, pour corriger ceux d'entre ſes membres qui les ont adoptés, ou pour préſerver les autres de la contagion. Avec cette intention louable nous ne donnerons pas à notre héros une grande perruque, un air bas; nous ne le ferons pas commencer ſa carrière par la con-

ciergerie de la porte de *Guibrai*; il n'aura pas été laquais comme M. *Turcaret*. Mais croirons-nous de bonne foi que l'ingénieux *le Sage* ne nous ait pas fait des larcins conſidérables, lorſque ſon M. *Turcaret* ſe pique du fol orgueil d'avoir pour maîtreſſe une femme de condition qui le hait, le mépriſe, le pille, & le trompe; lorſqu'il envoie un billet au porteur, excellent, & de fort mauvais vers à ſa Belle; lorſqu'il veut faire jetter ſa maiſon trente fois à bas pour la conſtruire de façon qu'il n'y manque pas un *iota*, & qu'il ne ſoit pas ſifflé de ſes confreres; lorſqu'il prétend être connoiſſeur en muſique, parce qu'il eſt abonné à l'*Opéra*; lorſqu'il vend des emplois; lorſqu'il en donne aux rivaux qui l'embarraſſent; lorſqu'il finit enfin par déranger ſa fortune.

Diderot dit, dans ſes *Réflexions ſur la Poéſie dramatique*, page 11 : « Que quelqu'un ſe propoſe de mettre ſur la ſcène la condition de Juge; qu'il intrigue ſon ſujet d'une manière auſſi intéreſſante qu'il le comporte & que je le conçois; que l'homme y ſoit forcé par les fonctions de ſon état, ou de manquer à la dignité & à la ſainteté de ſon miniſtère, & de ſe déshonorer aux yeux des autres & des ſiens, ou de s'immoler lui-même dans ſes paſſions, ſes goûts, ſa fortune, ſa naiſſance, ſa femme, ſes enfans; & l'on prononcera après, ſi l'on veut, que ce *Drame honnête & ſérieux* eſt ſans chaleur, ſans couleur & ſans force ». Je ne diſcuterai point s'il ne vaut pas mieux faire de l'*honnête gai* que de *l'honnête ſérieux* : je prouverai que, de toutes les ſituations dans leſquelles *Diderot* lui-même

auroit pu mettre ſon principal perſonnage, les plus naturelles & les plus brillantes ſont épuiſées.

Le devoir de ſa charge obligera-t-il le héros à prononcer contre ſon ſang ? *Voyez* un canevas Italien, intitulé *le Docteur Avocat des Pauvres.* Le fils de *Pantalon*, après avoir tué à ſon corps défendant le fils du *Docteur*, eſt prêt à perdre la vie. *Pantalon* compte ſur la probité du *Docteur*, lui remet ſa cauſe : le *Docteur* la plaide & la gagne.

Le héros aura-t-il à balancer entre l'équité & l'amour ? L'*Avocat Vénitien*, de *Goldoni*, plaide contre celle qu'il doit épouſer, lui fait perdre tout ſon bien, & lui donne la main.

Il y a grande différence, me dira-t-on peut-être entre plaider & juger contre ſon intérêt. Veut-on abſolument me voir citer un Juge ? Dans la *Gouvernante*, de *La Chauſſée*, un *Préſident*, trompé par ſon Secrétaire, fait perdre injuſtement un procès conſidérable à une famille qu'il plonge par-là dans la dernière miſère. Au bout de quelques années il s'apperçoit de ſa faute, & des malheurs qui en ont été la ſuite ; tout ſon bien ſuffit à peine pour remplacer celui qu'il a fait perdre aux victimes de ſa crédulité : il a un fils qui n'eſt pas ſon complice, & qu'il va ruiner en faiſant ſon devoir ; il le conſulte ; & tous deux s'exécutent. Tout cela prouve qu'en remettant les *états*, les *profeſſions* ſur la ſcène, on riſque de ſe trouver appauvri par ſes prédéceſſeurs, & de ne pouvoir pas faire même un bon *Drame.*

CHAPITRE XX.

Les Caractères des hommes ont auſſi peu changé que ceux des profeſſions.

ROUSSEAU, de Genève, a dit : *les mœurs ont changé depuis Moliere ; mais le nouveau Peintre n'a point encore paru.* Les jeunes gens partent de là pour ſe perſuader que tous les *caractères* peuvent ſe remettre avec ſuccès ſur notre théâtre. Leur imagination, prompte à s'échauffer, ne voit pas qu'un Auteur, dans un de ces momens d'enthouſiaſme qui lui dicte une belle phraſe, un phraſe ſonore, jette ſur le papier, ſans ſcrupule & ſans réflexion, une penſée qu'il ne riſqueroit point, ou qu'il détailleroit s'il traitoit à fond de l'art dont il ne parle qu'en paſſant.

Nous avons, grace au Ciel & à *Moliere*, peu de femmes ſavantes : mais hélas ! il en eſt encore. Je ſuppoſe qu'un Comique entreprenne de les peindre ſous prétexte que les *mœurs* ont changé depuis *Moliere*. Quelle différence mettra-t-il entre ſon héroïne & *Philaminte*, *Armande* & *Beliſe ?* Elle recevra de beaux eſprits à ſa toilette, dans un ſallon élégant, & ſurtout dans la ſalle à manger, au lieu de les recevoir dans un cabinet rempli d'inſtrumens de *mathématiques*. Elle ne dira pas comme *Armande :*

Nul n'aura de l'eſprit, hors nous & nos amis.

mais elle le penſera : elle aura comme *les Fem-*

mes ſavantes, un *bureau de bel-eſprit* chez elle, où l'on jugera en dernier reſſort tous les ouvrages nouveaux : elle aura des vapeurs, ſi ſon mari ne donne pas ſa fille à un *Triffotin* moderne. Mais l'on retrouvera à tout moment & *Philaminte* & *Moliere*.

Il eſt ſingulier qu'un des caractères le mieux traité, le plus approfondi par Moliere, ſoit préciſément celui que nos Auteurs modernes ſont plus tentés de refaire. J'ai connu trois perſonnes qui vouloient remettre l'Avare ſur la ſcene, & qui croyoient pouvoir le traiter avec avantage, parce qu'ils ſe retranchoient dans un coin du *caractère*. Ce moyen n'a pas réuſſi à M. *Goldoni*, dans l'*Avare bienfaiſant*. Nous reviendrons là-deſſus dans *le Chapitre des Caractères principaux ou ſimples, acceſſoires ou compoſés*.

CHAPITRE XXI.

Des Caractères propres à être ſentis par les Perſonnes d'un certain rang ſeulement.

Manière de les mettre à la portée de tout le monde.

NOMBRE d'Auteurs, entraînés par la vanité de faire croire qu'ils vivent dans le grand monde, prennent leurs ſujets & les *caractères* de leurs perſonnages, chez nos demi-dieux, quelquefois même dans l'Olimpe : témoins *le Favori* de Madame *de Villedieu* & l'*Ambitieux* de *Deſtouches*. Comment ces Auteurs enorgueillis de la qualité

qualité de leurs perſonnages, veulent-ils qu'un petit Marchand, une ſimple Bourgeoiſe puiſſent s'intéreſſer à une intrigue de Cour ; & que n'ayant pas la moindre connoiſſance du caractère d'un Courtiſan, ils décident s'il eſt bien ou mal peint ? C'eſt, comme je crois l'avoir fait ſentir en parlant du *Caractère des profeſſions* & des *Caractères nationaux* ; c'eſt vouloir être inintelligible pour la moitié des Spectateurs ; c'eſt demander à un Villageois, qui n'a jamais vu le Roi, ſi ſes portraits ſont reſſemblans ; faites-lui voir celui de ſon Bailli ou de ſon Curé, ſi vous voulez ſavoir ſon avis.

On raconte qu'un Savetier, chantoit & répétoit continuellement ce refrain. *Un jour le Roi dit à la Reine, un jour la Reine dit au Roi.* Sa femme impatientée lui demanda avec humeur : Eh bien, enfin, *que dit ce Roi à cette Reine, & cette Reine à ce Roi ?* Alors le ſavetier indigné impoſa ſilence à ſa femme, en lui diſant gravement, *Impertinente, c'eſt bien à vous à vous mêler des affaires de la Cour !* Un bourgeois ſenſé qui vient à la comédie pour ſe délaſſer en y riant du ridicule de ſes ſemblables, & à qui l'on donne une piece qui roule ſur les intrigues des Grands, ne ſeroit-il pas tenté de répéter à l'Auteur ce que le ſavetier diſoit à ſa femme.

Je me garde bien de penſer qu'il faille avilir notre ſcène par la peinture des mœurs de la vile canaille, & nous amuſer ou croire nous amuſer pendant cinq actes avec les friponneries de deux coquins, comme dans *les grands Voleurs* des Italiens. Tout le monde n'eſt pas à portée de juger ſi de tels originaux ſont bien peints, &

l'on ſe laſſe de la mauvaiſe compagnie ſur le théâtre, comme dans le monde; mais il y a entre la crapule de la canaille, & les nobles travers des grands, des ridicules roturiers dignes de l'œil du Philoſophe, & qui méritent d'occuper le premier rang dans une piece. Il eſt ſurtout des vices, des travers, des ridicules qui ſont à la portée de tous les hommes. Quand on a le bonheur de rencontrer un de ces caractères; il faut placer le perſonnage qu'on prend pour ſon héros, dans un rang qui le mette à la portée de tous les ſpectateurs: il faut enfin prendre pour modele *Moliere* dans ſon *Bourgeois Gentilhomme.*

La folie qu'ont tous les hommes de vouloir paroître plus qu'ils ne ſont, a frappé *Moliere*: il a ſenti tout l'avantage qu'il pouvoit tirer d'un *ridicule* général, puiſque les Princes prennent le titre de Rois, que les grands Seigneurs veulent être des Princes, qu'un ſimple Gentilhomme ſe fait appeller Monſeigneur par ſon Laquais & par le Barbier de ſon village: ainſi des autres. *La Fontaine* a dit:

Tout Prince a des Ambaſſadeurs,
Tout Marquis veut avoir des Pages.

Moliere s'eſt gardé de prendre pour ſon héros un Prince ou un homme élevé à la Cour: ce n'eſt point que le ridicule qu'il vouloit peindre ne ſe trouve auſſi complettement chez eux que chez leurs inférieurs; mais il n'auroit pas été auſſi frappant, *grace à l'adreſſe qu'ont les Grands*, dit Voltaire, *de couvrir toutes leurs ſottiſes du même air & du même langage.*

Moliere guidé par ſon goût, & par cette juſ-

teſſe d'eſprit qu'on admire dans tous ſes ouvrages, a ſenti toutes les reſſources qu'ils ſe ménageoit en donnant la préférence à un Bourgeois, en plaçeant ſon principal perſonnage dans un rang intermédiaire. Premiérement le comique qui naît de l'extrême diſproportion qu'il y a entre les manieres ou le langage naturel d'un homme, & les airs, les diſcours qu'il veut affecter, auroit diſparu chez un homme au-deſſus de la Bourgeoiſie, parce qu'après un certain état, l'uniformité d'éducation ne permet plus que des nuances légéres, entre les propos & les manieres des hommes : d'un autre côté, ce même contraſte auroit été dégoûtant dans un homme au-deſſous de M. *Jourdain.*

Secondement, il s'eſt ménagé le comique que produiſent la morgue, la baſſeſſe, & la diſpute des différents maîtres, qui viennent inſtruire M. *Jourdain.* Leur morgue n'en auroit pas impoſé chez un grand; leur baſſeſſe n'y auroit eu rien d'extraordinaire, ou auroit même paſſé pour une maniere honnête de faire ſa cour; & ſur-tout ils n'euſſent point oſé s'y battre. Chez un homme de la lie du peuple, un Maître en fait d'armes, un Chanteur, un Danſeur, un Philoſophe, auroient été tout-à-fait déplacés.

Il s'eſt ménagé encore le comique réſultant de la baſſeſſe d'un Courtiſan intéreſſé, qui ne rougit pas de paſſer dans l'eſprit de *Jourdain* pour ſon Entremétteur, pourvu que le Bourgeois lui prête de l'argent & régale ſa maîtreſſe. Qu'on place *Dorante* chez un homme de ſa condition, ſon eſcroquerie ne reſſortira pas auſſi bien; chez un homme de néant, le Courtiſan ne pourra pas lui promettre les bontés d'une *belle Marquiſe.*

415132

Enfin *Moliere* a trouvé dans l'état de ſon héros, toutes les richeſſes comiques amenées par le bon ſens de Madame *Jourdain*, l'ingénuité de *Nicole*, le bon eſprit de *Lucile*, la noble franchiſe de *Cléonte*, la ſubtilité de *Covielle*; ils ſe trouvent très-bien en oppoſition avec le *caractère* principal, & font reſſortir le *ridicule* de M. *Jourdain*, qui rejaillit enſuite de lui ſur tous les états de la vie.

Il eſt des *caractères* ſi vrais, & qui tiennent ſi bien au cœur humain, qu'ils appartiennent à toutes les conditions; il eſt des *caractères* dont le choix eſt ſi heureux, qu'ils frappent également les hommes dans quelque rang qu'on place le héros de la piece. La jalouſie eſt au rang des paſſions qui offrent cet avantage. *Moliere* l'a ſenti quand il a mis ſur la ſcene *le Prince jaloux*, *le Cocu imaginaire*, *George Dandin*: on y voit trois jaloux d'un rang tout-à-fait oppoſé; l'un eſt Prince, l'autre Bourgeois, & le troiſieme Payſan: tous les trois frapperoient également les hommes de tous les états, ſi les pieces étoient également bien faites.

CHAPITRE XXII.

Des Caractères de tous les ſiècles, & de ceux du moment.

Entre les *caractères* dont nous avons parlé, il faut diſtinguer ceux qui ſont *de tous les ſiecles*, & ceux qui ne ſont que *du moment*. Il y aura toujours des *avares*, des *miſanthropes*, des *jaloux*,

des *fâcheux ;* mais les *précieuſes* ont diſparu, pour ne plus ſe remontrer à moins que ce ne ſoit ſous un nouveau maſque.

Les *caractères de tous les temps* ſont préférables aux autres pour deux raiſons : la premiere, parce que ſi l'Auteur réuſſit à les peindre comme il faut, ſa gloire eſt plus durable ; il n'eſt pas douteux que le ſpectateur ne prenne plus de plaiſir à voir jouer ſur le théâtre des *travers*, des *ridicules* ou des *vices* qui le frappent tous les jours dans la ſociété, que s'il ne les connoiſſoit que par tradition : de telles pieces, bien faites, ont toujours les charmes de la nouveauté.

Secondement, un *caractère* de ce genre eſt plus facile à traiter, qu'un *caractère* du moment, parce qu'étant preſque toujours un *vice* du cœur, il eſt plus frappant ; on a un plus grand nombre d'originaux entre leſquels on peut choiſir : indépendamment de cela les Auteurs qui nous ont précédés chez l'étranger ou dans notre patrie, n'ont pas manqué de voir un *caractère* qui a toujours exiſté, & de le traiter ſoit en grand, ſoit en détail. Nous pouvons recueillir leurs différentes idées & nous en enrichir.

Les *caractères* du moment ſont donc plus difficiles à traiter que les autres, & plus ingrats : ils ſont plus difficiles, parce qu'un Auteur n'a pas en les traitant tous les avantages dont nous venons de parler, parce qu'il a beſoin pour rendre le portrait frappant de prendre le *ridicule* ſur le fait, & de ſaiſir ſes traits au moment où ils ſont à peine formés.

Ils ſont plus ingrats, parce que ſi vous réuſſiſſez à peindre ſi bien la laideur de votre modéle, qu'elle faſſe diſparoître les originaux, votre

ouvrage reſſemble aux portraits qui n'ont plus de valeur dès que la perſonne qu'ils repréſentent n'exiſte plus, à moins que le Peintre n'ait réuni au mérite de la reſſemblance, celui du deſſin, du coloris, & des autres parties de ſon art, & qu'il ne captive par-là le ſuffrage des connoiſſeurs.

Je ne veux pas décourager les jeunes Auteurs qui entreprendroient de faire la guerre aux *ridicules*, aux *travers*, même aux *vices* naiſſants : au contraire, je leur ai fait voir les difficultés qu'il y a dans le ſuccès, non pour ralentir leur zele, mais pour les engager à redoubler d'efforts : je leur dirai même, pour les encourager, que ſi ces ſortes de pieces procurent une gloire ſouvent moins durable, elle eſt ordinairement plus éclatante. Il a fallu un temps aſſez conſidérable pour conſtater le mérite de *l'Ecole des Femmes*, du *Miſanthrope* : ces chefs-d'œuvre n'ont pas réuſſi dans leur nouveauté. *Les Précieuſes* paroiſſent ; un vieillard s'écrie du milieu du parterre : *Courage, Moliere, voilà la bonne Comédie ;* les Comédiens doublent le prix des places, & la piece eſt jouée quatre mois de ſuite.

CHAPITRE XXIII.

Des Caractères principaux ou ſimples, des Caractères acceſſoires, des Caractères compoſés.

SOIT que nous prenions un *caractère* propre à pluſieurs nations ou à une ſeule, un *caractère* de tous les ſiecles ou du moment, il y a encore un choix à faire : tous ne ſont pas également fertiles pour la ſcène. Les *caractères principaux* méritent la préférence ſur les *caractères acceſſoires*. J'appellerai *caractères principaux* ou ſimples, ſi on l'aime mieux, ceux qui n'empruntent rien d'un autre ; & *caractères acceſſoires* ceux qui émanent d'un *caractère* principal.

Les Auteurs doivent toujours, par préférence, faire choix des *caractères principaux*, parce qu'ils ſont plus frappants & bien plus propres à fournir l'action néceſſaire à une Comédie, que les *caractères acceſſoires*, ceux-ci ne ſont qu'un diminutif de ceux dont ils émanent : la choſe eſt bien facile à prouver. Deux *caractères* s'offrent à mon eſprit, *le jaloux* & *le ſoupçonneux* : le premier eſt un *caractère principal* ; le ſecond un *caractère acceſſoire*. Si l'Auteur ſe détermine à peindre *le ſoupçonneux*, il n'aura que des ſoupçons à mettre en action : s'il choiſit *le jaloux*, il pourra mettre ſur la ſcène non-ſeulement tous les tranſports dont la jalouſie eſt capable ; mais il pourra y placer encore toutes les

craintes, toutes les fauſſes alarmes qui naiſſent dans la tête d'un *ſoupçonneux*, parce qu'un *jaloux* eſt toujours *ſoupçonneux*, & qu'un *ſoupçonneux* peut n'être pas *jaloux*.

D'après ce que je viens de dire ſur la préférence qu'on doit accorder aux *caractères principaux*, bien des perſonnes ſe perſuaderont peut-être qu'en réuniſſant ſur un ſeul perſonnage deux *caractères principaux*, le *caractère compoſé* qui en doit réſulter leur fournira plus de richeſſes comiques, & doublera leur fonds. Il n'eſt point de plus grande erreur. Un homme n'a jamais deux *caractères* fortement prononcés : ſi vous les lui donnez, vous vous écartez de la nature : ſi les deux *caractères* ne ſont pas à-peu-près de la même force, ils ne peuvent pas ſe contrarier, & le ſpectateur demande pourquoi vous avez inſéré dans votre pièce le ſecond *caractère*. Les partiſans des *caractères compoſés* ne peuvent citer qu'une ſeule pièce de ce genre, jouée avec ſuccès, c'eſt *le Sage étourdi* de *Boiſſy* : ce titre nous annonce un perſonnage qui a deux *caractères* tout-à-fait contraſtans, il faut voir l'effet qui en réſulte.

LE SAGE ÉTOURDI,

Comédie en vers, en trois actes.

Léandre a vingt ans ; il eſt ſur le point d'épouſer *Lucinde* ; il frémit en ſongeant qu'il va s'unir à une perſonne du même âge que lui : il devient épris d'*Eliante*, jeune veuve, tante de ſa prétendue ; il lui parle ainſi :

Mais je ſuis aſſez vieux pour être raiſonnable ;
Notre âge eſt aſſorti mieux que vous ne penſez.

Madame, ſavez-vous que j'ai vingt ans paſſés ?
Il ſuffit de mon choix pour prouver ma ſageſſe ;
Mes feux ſont raiſonnés. Je veux une Maîtreſſe
Qui m'aide à me conduire, & non à m'égarer ;
Dont l'utile amitié, faite pour m'éclairer,
Doucement vers le bien me tourne avec adreſſe :
Et voilà ce qu'en vous rencontre ma tendreſſe.
De pareils ſentimens ſont-ils d'un étourdi ?
Et quand je me dis ſage, hem ! vous ai-je menti ?
Rendez-moi donc juſtice, & convenez vous-même
Que ma flamme eſt cenſée autant qu'elle eſt extrême ;
Que la prudence ſeule a décidé mon choix,
Et que votre raiſon doit lui donner ſa voix.
. . . . . .
. . . . . .

Enfin *Léandre* parvient à marier ſon ami avec *Lucinde*, il obtient la main de ſon aimable veuve, & ſon père s'écrie :

Jamais je n'aurois cru que mon fils fût ſi ſage.

Je demande préſentement ſi *Léandre* a les deux *caractères* que le titre de la pièce nous promet. Non ſans doute : il eſt ſage, mais il n'eſt étourdi ni dans ſes actions, ni dans ſes propos : il peut en avoir l'air, voilà tout, & l'air ne fut jamais un *caractère*. Ne nous laiſſons point ſéduire par le titre & le ſuccès de l'ouvrage, mettons-nous bien dans la tête ſur-tout que ſi *Léandre* eût été auſſi ſouvent *étourdi* que *ſage* dans le courant de la pièce, elle eût été déteſtable : j'en ai déja dit la raiſon ; il n'eſt pas naturel qu'un homme ait en même temps deux *caractères* fortement prononcés, ſur-tout quand ils contraſtent.

Après avoir parlé des *caractères* qu'on com-

poſe dans la fauſſe idée de doubler leur force, il eſt à propos de dire quelque choſe ſur ceux qu'on décompoſe en les reſſerrant, & en ſe reſſerrant ſoi-même, dans des bornes plus étroites que celles qu'ils préſentent d'abord : tel eſt le *caractère* du *Philoſophe marié*.

Le titre de *Philoſophe* me fait naître une foule d'idées, le mot *marié* qu'on y ajoute, met tout de ſuite mon imagination à l'étroit. L'Auteur, me dira-t-on, a voulu peindre ſeulement un *Philoſophe* placé dans la ſituation qu'il vous indique. A la bonne heure : mais je n'aime pas un Auteur qui ſe reſſerre, qui s'empriſonne volontairement ; il faut voir un *caractère* en grand, ſaiſir toutes les ſituations qu'il peut amener, & ne pas ſe borner à une ſeule, ſur-tout quand on a l'ambition de faire cinq actes. *Moliere* ne s'eſt pas borné à peindre dans ſon *Avare*, *l'Avare amoureux*, *l'Avare mauvais père*, *l'Avare uſurier* ; ſon *Harpagon* eſt tout cela : il ne s'eſt pas contenté de ſaiſir une ſeule branche de l'avarice, il les a embraſſées toutes.

Comme je ne veux point être accuſé de ne préſenter que le côté favorable à mon opinion, je vais prendre pour un moment les armes dont on peut uſer contre moi, & mettre en uſage les plus fortes. J'oppoſerai à mon raiſonnement *le Jaloux honteux*, de *Dufreſny*, & l'on ſera forcé de convenir que mes adverſaires mêmes n'auroient pas mieux choiſi. Dans cette pièce le *Préſident* eſt *jaloux* de ſa femme, mais il eſt *jaloux honteux* : les efforts qu'il fait pour cacher la jalouſie qui le dévore, ont fourni à l'Auteur de belles ſcènes, & ces ſcènes doivent tout leur mérite à la contrainte où ſe trouve

un jaloux qui n'oſe le paroître, j'en conviens ; mais on doit convenir auſſi que *Dufreſny* s'eſt mis volontairement des entraves qui l'ont forcé de donner le même ton, à-peu-près, à toutes les ſcènes : au-lieu que, s'il eût fait tout uniment *le jaloux*, il auroit pu placer *le Préſident* tantôt dans une ſituation qui lui auroit permis de laiſſer voir ſon caractère à découvert, tantôt dans une autre où il auroit été contraint de ſe déguiſer comme *Harpagon*, l'inimitable *Harpagon*, qui dévoile toute ſon avarice aux yeux de ſes enfans, de ſon intendant, de maître Jacques ; & la déguiſe enſuite de ſon mieux en préſence de ſa maîtreſſe : ſi *Dufreſny* eut fait comme *Moliere* ſa pièce ſeroit moins froide, moins monotone.

Au reſte je ne prétends pas exclure du théâtre les *caractères mitigés*, ils peuvent très-bien figurer dans de petites pièces, dans des ſcènes détachées ; on peut même les donner à des perſonnages ſubalternes pour les mettre en oppoſition avec les caractères principaux devenus très-rares.

CHAPITRE XXIV.

Du contraſte ou de l'oppoſition des Caractères.

GARDONS-NOUS de confondre les caractères qui contraſtent avec ceux qui ne font qu'oppoſition. Dans *le Sage étourdi*, les deux caractères du héros contraſtent parfaitement, parce que l'é-

tourderie & la ſageſſe ne peuvent marcher enſemble. Dans *le Bourru bienfaiſant de M. Goldoni*, les deux caractères ſont en oppoſition ſans contraſter, parce qu'un homme bienfaiſant peut être bourru, comme il peut être affable, prévenant, &c.

On prétend dans le monde qu'on ne peut rendre les traits d'un caractère bien ſaillants ſans les faire contraſter avec ceux d'un autre; *M. Goldoni* nous a prouvé le contraire, & *Moliere* avant lui. Voyons-nous dans l'*Avare* un ſeul perſonnage qui contraſte avec *Harpagon*, *Harpagon* n'eſt-il pas cependant une image frappante de l'avarice? que dis-je! *Harpagon* n'eſt-il pas l'avarice même perſonifiée. Le caractère de *Cléante*, diſent les gens ſuperficiels, contraſte avec celui de ſon père, puiſque l'un emprunte de l'argent à gros intérêts & que l'autre prête à uſure.

L'objection paroît d'abord triomphante; mais *Harpagon* prête à uſure par rafinement d'avarice; & loin que *Cléante* emprunte par eſprit de prodigalité, il ne fait des dettes que pour fournir au néceſſaire que ſon père lui refuſe. Son caractère ne contraſte donc pas avec celui d'*Harpagon*; auſſi ſert-il bien mieux à nous inſpirer de l'horreur pour l'avarice.

Diderot trouve que dans *le Miſanthrope* le caractère de *Philinte* contraſte avec celui d'*Alceſte* : je ſuppoſe dit-il, « que le *Miſanthrope* » n'eût point été affiché, & qu'on l'eût joué » ſans annonce. Les ſpectateurs n'auroient-ils pas » été dans le cas de demander, du moins à » la première ſcène où rien ne diſtingue encore le principal perſonnage, lequel des deux » on jouoit, du *Philanthrope* ou du *Miſan-*

» *thrope ?* Et comment évite-t-on cet inconvé-
» nient ! on ſacrifie un des deux *caractères* :
» on met dans la bouche du premier tout ce
» qui eſt pour lui, & l'on fait du ſecond un
» ſot, ou un mal-adroit ».

Je ſuis d'un ſentiment bien oppoſé à celui de *Diderot*, j'oſe penſer que ſi le public ne croit pas dans la première ſcène voir autant *le Philantrophe* que *le Miſanthrope*, ce n'eſt ni au titre ni à l'annonce que l'Auteur en a l'obligation : c'eſt encore moins à la précaution de mettre dans la bouche d'*Alceſte* des raiſons triomphantes, & de faire de *Philinte* un ſot ; mais à l'adreſſe de mettre en oppoſition les deux rôles ſans les faire *contraſter* : *Alceſte* eſt l'ennemi déclaré du genre humain, & *Philinte*, loin d'être l'ami déclaré des hommes, les plaint ſans les aimer, ſouffre leurs défauts uniquement par la néceſſité de vivre avec eux, & par l'impoſſibilité de les rendre meilleurs & il l'avoue.

Oui, je vois ces défauts dont votre ame murmure,
Comme vices unis à l'humaine nature ;
Et mon eſprit enfin n'eſt pas plus offenſé
De voir un homme fourbe, injuſte, intéreſſé,
Que de voir des vautours affamés de carnage,
Des ſinges malfaiſans & des loups pleins de rage.

Quand on ne voit les hommes, qu'on ne les aime, que comme *des vautours affamés de carnage*, *des ſinges malfaiſants*, *& des loups pleins de rage*, on ne *contraſte* certainement point avec un *Miſanthrope* ; *Alceſte* & *Philinte* déteſtent preſque également les humains, ils ne ſont différents que par la manière dont ils haïſſent. La

haine du dernier eſt beaucoup plus brûyante; voilà tout.

« Térence, dit encore *Diderot*, *contraſte* peu; » *Plaute contraſte* beaucoup moins, *Moliere* plus » ſouvent ».

J'ai de la peine à trouver un *contraſte* parfait dans une ſeule des pièces à caractère de *Moliere*. Dans l'*Etourdi* où eſt l'homme prudent? Dans *les Femmes ſavantes*, où ſont les femmes vraiment inſtruites de ce qu'elles doivent ſavoir ſans aller au-delà des ſciences preſcrites à leur ſexe? Dans *les Précieuſes*, je ne vois pas leur *contraſte*. A côté du *Cocu imaginaire* qui fait tant de bruit pour rien, voyons-nous un mari qui ne croie pas aux infidélités de ſa femme, ou qui diſe philoſophiquement comme *Triſſotin : à tout événement le ſage eſt préparé?* Dans le *Malade imaginaire*, un homme réellement malade dédaigne-t-il le ſecours de la médecine?

Le véritable *contraſte* eſt celui des *caractères* avec les ſituations, & celui des intérêts avec les intérêts. Si vous rendez *Alceſte* amoureux, que ce ſoit d'une coquette; *Harpagon*, d'une fille pauvre.

Toutes les pièces de *Moliere* fourmillent de pareils *contraſtes*. Dans l'*Etourdi*, *Lélie* ſans argent eſt d'abord diviſé d'intérêt avec *Trufaldin* qui ne veut lui céder l'eſclave dont il eſt amoureux, qu'à beaux deniers comptans, & enſuite avec un rival aſſez riche pour faire cet achat; mais, qu'eſt-ce en comparaiſon de *Tartuſe* ſurpris par *Damis* lorſqu'il fait la déclaration de ſon amour à *Elmire*, de *Damis* accuſé d'impoſture par *Tartuſe* qu'il croyoit confondre? de ce même *Tartuſe*

embraſſant *Orgon* au-lieu d'*Elmire ?* d'*Orgon* chaſſé de ſa maiſon par le ſcélérat qu'il veut en bannir ? Les voilà les *contraſtes* qu'un Auteur doit rechercher. Récapitulons. Pourquoi les maîtres de l'art ont-ils admis plus volontiers les oppoſitions que les *contraſtes* entre les premiers perſonnages ? parce que dans *les pièces de caractère* comme dans *les pièces mixtes* ou dans *les pièces d'intrigue* deux perſonnages bien contraſtants ſont exactement de la même force entre les mains d'un habile homme ; qu'étant de la même force, ils exigent un double titre, ou rendent le ſujet équivoque ; que ce qui peut leur arriver de plus heureux, ſi l'un d'eux n'eſt pas éclipſé tout de ſuite, c'eſt de briller alternativement l'un aux dépens de l'autre, de ſe nuire par conſéquent, & de partager à eux deux, par égale portion, l'intérêt que le public auroit réuni ſur un ſeul.

Lorſque je trouve dans une comédie deux caractères également renforcés & parfaitement contraſtants, je crois voir deux maîtres d'armes l'épée à la main : les coups qu'ils ſe portent mutuellement ſont tous dangereux ; quelquefois ils ſe tuent tous deux, ou bien celui qui triomphe n'a ce triſte avantage qu'après avoir été conſidérablement affoibli par ſon adverſaire. Mais dans une pièce où les principaux perſonnages ne ſont qu'en *oppoſition*, je crois conſidérer avec la plus grande ſatisfaction un maître d'eſcrime qui fait aſſaut avec le plus leſte, le plus délié, le plus adroit de ſes élèves. Ce ne ſont plus deux furieux qui cherchent à terminer bien vîte leur combat par des coups mortels, ce ſont au contraire deux athlètes qui, placés dans la po-

ſition la plus favorable pour faire admirer la ſouplesſe, la grace & la vivacité de leurs mouvemens divers, ſe fourniſſent tour-à-tour les moyens de les développer aux yeux du ſpectateur charmé. L'un eſt ſans contredit bien inférieur à l'autre ; cela doit être ainſi, le public s'y attend, & le peu de réſiſtance qu'il oppoſe à ſa défaite vaut la victoire que l'autre remporte : elle lui fait autant d'honneur.

CHAPITRE XXV.

De l'Art de renforcer, d'approfondir, d'épuiſer un Caractère principal.

Manière de placer les Caractères acceſſoires.

LA matière de ce Chapitre mérite d'être approfondie, mais comme nous pouvons, ſans doute, nous épargner des diviſions, des ſubdiviſions, des diſtinctions à meſure que nous avançons dans notre cours dramatique, à meſure que nous ſommes plus initiés dans les myſtères de l'art, mettons-nous, tout-de-ſuite, bien à notre aiſe en avançant une grande vérité ; en ſoutenant hardiment qu'un *fourbe*, qu'un *intrigant* a ſon *caractère* comme un *avare*, un *diſſipateur*. Or, comme j'ai prouvé que l'*intrigue*, que *la fourberie* doivent fournir, doivent faire mouvoir tous les reſſorts des comédies qu'elles animent, de même que l'*avarice* ou *la prodigalité* ; il s'enſuivra naturellement que tout ce que nous dirons des *caractères* pourra s'appliquer aux

aux *comédies d'intrigue* ; même aux *comédies mixtes* puiſqu'elles tiennent des deux genres.

Il eſt une manière bien précieuſe de doubler, de tripler la force d'un *caractère principal*, l'Auteur, pour y réuſſir, doit d'abord avoir fait une étude particuliere de l'homme. Il doit enſuite bien réfléchir ſur le vice, le travers ou le ridicule qu'il veut peindre ; en connoître toutes les nuances, & donner pour épiſode au *caractère principal* les *caractères acceſſoires* qui en dérivent.

Pourquoi *Plaute*, dans ſa comédie de *l'Aulularia*, ne nous donne-t-il que l'idée du caractère de l'*Avare ?* Et pourquoi *Moliere*, en traitant le même ſujet, l'a-t il, pour ainſi dire, épuiſé ? Parce qu'il connoiſſoit le cœur humain beaucoup mieux que *Plaute ;* parce qu'il a donné à l'avarice deux compagnes, l'*amour* & l'*uſure*. De-là toutes ces ſcènes dans leſquelles *Harpagon*, en contradiction avec lui-même, lutte entre ſa tendreſſe pour celle qu'il aime, & ſon argent qu'il adore : de-là cette ſcène plus belle encore, où *Harpagon* prête, au plus gros intérêt, à ſon fils.

Cette réflexion une fois faite, bien des gens penſeront qu'il eſt très-aiſé de la mettre en pratique ; la choſe doit pourtant avoir ſes difficultés puiſque des Auteurs d'un vrai mérite & qui ont uni des *caractères acceſſoires* à des *caractères* principaux, ont rarement eu l'adreſſe de leur aſſortir ceux qui leur étoient propres. N'ai-je pas fait remarquer que *Deſtouches* dans ſon *Philoſophe marié* ou ſon *Mari honteux de l'être* avoit uni à la philoſophie, principe de toute ſageſſe, le préjugé le plus ridicule !

Pour approfondir un *caractère*, pour peindre dans tous ſes rapports un vice, un ridicule, un travers, il faut, dit-on, ſuivre un homme qui en ſoit entiché, l'étudier juſques dans ſes moindres geſtes, & faire d'après cela ſon portrait, pour l'expoſer ſur la ſcène. Je ſuis perſuadé qu'en ſuivant cette méthode, la peinture paroîtra bien foible aux yeux du ſpectateur. Tel perſonnage qu'on trouve très-ſingulier dans le monde devient très-ordinaire dans l'optique du théâtre, parce que tout doit y être conſidérablement chargé pour frapper ſuffiſamment mille perſonnes, qui toutes ont différentes façons de voir.

Il eſt reçu qu'une perſonne, quelque ridicule, quelque vicieuſe qu'elle ſoit, ne peut réunir ſur elle ſeule tous les traits du ridicule ou du vice qui la caractériſe. Si vous vous contentez de copier ſervilement un ſeul *avare*, un ſeul *ſot*, un ſeul *prodigue*, &c. vous ferez ſon portrait : toutes ſes connoiſſances le reconnoîtront peut-être ; mais vous ne ferez pas le portrait de l'*avarice*, de la *ſottiſe*, de la *prodigalité* ; & c'eſt pourtant ce qu'il faut ſur la ſcène. Il eſt donc néceſſaire, loin de ſe borner à un ſeul original, d'étudier tous ceux qui ſe préſentent, de ſaiſir leurs traits les mieux marqués, de les réunir enſuite, & d'en faire un enſemble bien caractériſé.

Zeuxis, voulant peindre une *Hélene*, ne ſe contenta pas de prendre une ſeule femme pour modèle, il mit, pour ainſi dire, toutes les beautés d'*Agrigente* à contribution, il copia ce que chacune d'elles avoit de plus parfait, & il en compoſa ſon chef-d'œuvre. Imitons *Zeuxis*, s'il

ſt poſſible ; ou plutôt imitons un plus grand peintre encore, *Moliere*.

L'Auteur du *Tartufe* veut nous donner un tableau de la dévotion bien & mal entendue. On ſçait que tout individu en penſe différemment non-ſeulement ſelon ſon âge, ſon ſexe, ſon pays, ſon éducation ; mais encore ſelon la trempe plus ou moins forte de ſon eſprit. *Moliere* fait un chef-d'œuvre dans lequel chaque perſonnage eſt un dévot à ſa manière.

Orgon ſimple, crédule, croit de bonne-foi tout ce qu'on lui dit, & ſe laiſſe aiſément prévenir. Mᵉ *Pernelle* a la dévotion entêtée & opiniâtre trop ſouvent ordinaire aux femmes de ſon âge. *Cléante* homme ſenſé, raiſonnable, croit que le ciel lit dans nos cœurs ; il agit, il parle en conſéquence. *Tartufe* renferme dans ſon ame tous les vices de l'hypocriſie & de l'irréligion. Il n'eſt pas juſqu'à Mᵉ Elmire qui n'ait ſa dévotion, celle de toute femme eſtimable : elle n'arme point la vertu de griffes & de dents. *Moliere* laiſſe-t-il rien à deſirer, & ne nous fait-il pas voir ſon modèle dans tous les ſens ?

Préſentement que nous connoiſſons, je penſe, les divers genres de la comédie, que nous ſavons juſqu'à un certain point ce qui diſtingue les bons genres des mauvais, que nous ſommes pour ainſi dire familiariſés avec les différentes manières de les traiter, nous pouvons nous occuper avec fruit des parties d'un drame.

CHAPITRE XXVI.

Du Choix du Titre.

LE titre contribue toujours beaucoup au ſuccès d'un ouvrage, d'un ouvrage dramatique ſur-tout : un Auteur comique doit connoître à fond la juſte ſignification, l'étendue du *titre* qu'il donne à ſa pièce, pour ne pas imaginer une ſituation, une ſcène, un incident, qui n'y répondent.

Les Auteurs ont quelquefois fini leur ouvrage, ſouvent même lu la pièce aux comédiens, & fait quelques répétitions, avant de ſavoir comment ils l'intituleront. De-là ces *titres* vagues qui n'annoncent rien, ou qui promettent ce que la pièce ne tient pas ; de-là ces longs *titres* qui ne finiſſent point, & qui font voir aux connoiſſeurs la néceſſité où l'Auteur s'eſt trouvé d'annoncer une double intrigue ou un double caractère ; de-là encore ces *titres* faſtueux qui charment tout le monde, échauffent toutes les têtes avant la repréſentation & qui deviennent ridicules quand la pièce eſt connue.

J'examinerai dans ce Chapitre les divers genres de *titres* employés juſqu'ici.

Titres pris d'une ſeule Scène.

Je n'héſite point à prononcer ſur les *titres* de cette eſpèce ; ils ſont tous mauvais ; tel eſt celui du *Feſtin de Pierre*, de *Moliere*, du *Feſtin de Pierre* des *Italiens*, du *Combidado di Piedra* des

Eſpagnols. N'eſt-il pas étonnant que trois Auteurs, de trois nations différentes, aient puiſé le *titre* de la pièce dans la ſcène la plus mauvaiſe, la plus ridicule, celle où la ſtatue eſt à table avec *Dom Juan*. Encore faut-il bien remarquer que les Italiens, & Moliere après eux, ont mal traduit le titre Eſpagnol. *El Combidado di piedra* ſignifie *le Convié de Pierre*, parce que la ſtatue qui eſt invitée & qui ſe met à table, eſt en effet de pierre. Le Commandeur tué, qui s'appelle *Dom Pedre*, a donné lieu à l'équivoque.

Titres qui annoncent une double Intrigue.

Le retour imprévu, ou l'*Obſtacle ſans obſtacle*, de *Deſtouches*. Si l'obſtacle naît du retour, le double *titre* eſt inutile; ſi le retour n'enfante pas l'obſtacle, c'eſt un défaut dans le drame, il eſt très-imprudent de l'annoncer ſur l'affiche.

Titres qui annoncent un Caractère & une intrigue.

L'*Etourdi* ou *les contre-tems*, de *Moliere*: ſi le caractère principal & l'intrigue ſont liés enſemble, à quoi bon le double *titre*? Si au contraire l'intrigue eſt étrangère au caractère, ou le caractère à l'intrigue, c'eſt une faute ſur laquelle on ne doit pas prévenir le ſpectateur.

Titres qui annoncent en même temps l'Intrigue & le dénouement.

On ne peut pas dire que ces *titres* ſoient préciſément mauvais; mais ils ſont mal-adroits, & je vais le prouver par le *Mariage fait & rompu*, de *Dufreſny*.

Valère adore une jeune veuve, la jeune veuve l'aime; un contrat de mariage qu'elle a été obligée de ſigner avec un homme qu'elle abhorre, met le couple amoureux au déſeſpoir. Il eſt queſtion de briſer des nœuds mal aſſortis, pour en former de plus heureux. Le ſpectateur deſire de voir caſſer le fatal contrat; mais il deſire foiblement, puiſqu'il n'eſt point alarmé par l'incertitude du ſuccès. Le double *titre* lui annonce que le mariage ſera rompu. L'Auteur a ôté par-là tout l'intérêt de ſa pièce, & a privé le ſpectateur d'une agréable ſurpriſe.

Titres qui annoncent un Perſonnage & une Intrigue.

Tel eſt le *titre* du chef-d'œuvre comique, *Tartuſe* ou *l'Impoſteur*. Je ne puis que répéter preſque mot à mot ce que j'ai déja dit. Puiſque l'impoſteur eſt *Tartuſe*, il eſt inutile d'allonger le *titre* pour le nommer; le ſpectateur apprendra aſſez ſon nom dans le courant de la pièce. Il en eſt de même du titre de *Dom Garcie de Navarre*, ou *le Prince Jaloux* : on pourra dire que le nom du perſonnage ſert ici à caractériſer l'eſpèce de jalouſie à laquelle on doit s'attendre, parce que *Dom Garcie de Navarre* doit être jaloux tout autrement que *George Dandin* ou *Sganarelle*. Alors je répondrai qu'il ſuffiſoit d'intituler la pièce, *le Prince Jaloux*, à l'exemple des Eſpagnols & des Italiens, parce que c'eſt le rang & non le grand nom du perſonnage qui doit donner le ton à la jalouſie.

Titres qui annoncent un double Caractère.

Le Diſſipateur, ou *l'Honnête-Fripponne*; *l'Ambitieux*, ou *l'Indiſcrete*, de *Deſtouches*. Si l'un

des caractères est subordonné à l'autre, le *titre* ne doit annoncer que le caractère dominant : si au contraire les deux caractères sont de la même force, s'ils partagent également l'intérêt, la curiosité, s'ils concourent également à l'intrigue, au dénouement, c'est un défaut essentiel dans la pièce.

Titres qui annoncent une chose utile à l'action.

(*La Maison à deux portes*,) des Espagnols; (*les Perdrix*) des Italiens; *l'Asinaire*, de *Plaute*. Nous avons vu dans cette dernière pièce qu'une mere de famille fait vendre des ânes, que son fils lui vole l'argent qu'elle en a retiré, & qu'il emploie cette somme à l'achat d'une courtisane. Il n'est question qu'une seule fois de ces ânes dans le courant de la comédie; l'on m'avouera qu'il ne devoit pas en être question dans le *titre*.

Dans la pièce Italienne le Docteur envoie des perdrix à son voisin Pantalon; Arlequin, qui les porte, rend compte à Scapin du message dont il est chargé; Scapin escamote le panier où sont les perdrix couvertes d'une serviette, & met un autre panier à la place, dans lequel il y a une paire de sabots. Arlequin ne s'apperçoit pas de l'échange, il présente à Pantalon le présent de son maître, & n'oublie pas de demander pour boire, Pantalon lui donne généreusement. Il veut voir si les perdrix sont grasses, apperçoit les sabots, donne le Docteur au diable & bat Arlequin. Celui-ci se doute bien que Scapin a fait le coup; il le guette, le trouve comme il alloit porter les perdrix à *Argentine* dont il est amoureux, les reprend en cachette,

met les ſabots à la place. *Scapin* les préſente fort galamment à ſa maîtreſſe qui les lui jette à la tête. On voit par le précis ſeul de cette pièce que les Sabots pourroient diſputer aux *perdrix* les honneurs du *titre*.

Quand un *titre* annonce *une choſe utile à l'action* il faut non-ſeulement que cette choſe ſerve de fondement à l'action; mais que dans le courant de l'ouvrage tout roule ſur la *choſe annoncée*, que ſans elle rien ne puiſſe être projetté, rien ne puiſſe être fait, quelle ſerve enfin au dénouement.

Titres qui établiſſent le lieu de la ſcène.

Le Caffé, de *Rouſſeau*; *le Port de mer*, de *la Motte*; *le Bal*, *l'Impromptu de Verſailles*, de *Moliere*. Dans la pièce intitulée *le Bal*, tous les incidents étant amenés par des déguiſements autoriſés ſeulement dans ces ſortes d'aſſemblées, l'Auteur a très-bien fait de choiſir ce titre. Dans *l'Impromptu de Verſailles*, il n'eſt queſtion que d'une répétition, elle pouvoit ſe faire par-tout ailleurs qu'à Verſailles : pourquoi y fixer la ſcène?

Titres qui annoncent un Perſonnage.

Pourceaugnac, de *Moliere*; *le Baron d'Albikrac*, de *Thomas Corneille*. Le titre de *Pourceaugnac* eſt excellent, parce que le perſonnage qu'il annonce eſt preſque toujours en ſcène, qu'il met tout en mouvement, que tout n'agit que par lui. Dans *le Baron d'Albikrac*, le perſonnage annoncé ne ſe montrant jamais, la pièce eſt mal intitulée.

Titres qui promettent des Moralités.

L'Ecole des Maris, *l'Ecole des Amis*, *l'Ecole des Mères*, *l'Ecole des Cocus*. Les trois premiers titres ſont bons, en ce que les trois pièces inſtruiſent de leur devoir les maris, les amis, les meres. Le dernier ne l'eſt pas, puiſque dans la pièce le héros finit par céder ſa femme : n'eſt-ce pas une belle leçon ?

Titres qui annoncent la Patrie du principal Perſonnage.

La Pariſienne, de *Dancourt* ; *Arlequin Sauvage*, de *Deliſle* ; *la Jeune Indienne*, de M. *de Chamfort*. Dans la première pièce, l'héroïne eſt remarquable par le nombre d'amans qu'elle amuſe. Faut-il qu'une femme ſoit née à Paris pour être coquette ? Non ſans doute : le titre eſt donc mauvais. Dans les deux dernières pièces, *Arlequin* & l'*Indienne*, tout en étalant la ſimplicité de leurs mœurs, font la critique des nôtres. L'un veut manger des écus & jetter un procès dans la rivière : l'autre, ſi jamais ſon époux devient infidèle, ſe propoſe de lui montrer ſon contrat de mariage. Tant de naïveté ne peut ſe rencontrer que dans le pays où les héros ont pris naiſſance : les titres qui l'annoncent ſont bons.

Titres qui fixent la ſaiſon pendant laquelle l'action ſe paſſe.

Les Vendanges. L'intrigue roule ſur quelques perſonnes que les vendanges réuniſſent : le titre eſt juſte.

Titres qui marquent en même temps la ſaiſon pendant laquelle l'action ſe paſſe, & l'état ou le caractère des Perſonnages.

Dans l'*Eté des Coquettes*, de *Dancourt*, quelques femmes ſont au déſeſpoir que l'été leur ait enlevé les plumets : en attendant le retour de l'armée, elles s'amuſent avec des Abbés, des Financiers, des Maîtres à chanter : par conſéquent la pièce eſt très-bien intitulée.

Titres qui annoncent un Caractère.

Ce ſont les pièces à caractère, ſur-tout, qu'il eſt néceſſaire d'intituler d'une manière ſimple, préciſe, & qui prépare, qui fixe bien l'eſprit du ſpectateur ſur ce qu'on veut lui faire voir. Je ne citerai qu'un exemple ; l'*Anglomane*, de *Saurin*. La pièce étoit d'abord intitulée l'*Orpheline léguée* : ce premier titre annonçoit qu'on ſeroit continuellement occupé du ſort d'une orpheline aſſez intéreſſante pour avoir donné le titre à la pièce ; & l'on voyoit, l'on revoyoit ſans ceſſe un homme qui, non content d'admirer ce que les Anglais ont d'eſtimable, chériſſoit juſqu'à leurs défauts. Le public n'écouta pas ſans murmurer, des ſcènes, un dialogue où il ne trouvoit rien de ce qu'il attendoit. Deux jours après, la pièce eſt intitulée l'*Anglomane* : on raiſonne, on eſt ſurpris que certaines ſituations aient déplu ; on écarte le premier *titre* pour ne ſe reſſouvenir que du ſecond : la pièce, malgré les premiers coups, preſque toujours mortels, ſe relève ; elle a pluſieurs repréſentations.

Titres qui distinguent les nuances que l'Auteur veut peindre dans un caractère, dans un état, un ridicule, une passion, &c.

Le *Curieux impertinent*, l'*Avare amoureux*, le *Bourgeois gentilhomme*, les *Précieuses ridicules*, les *Folies amoureuses*. Il seroit minutieux d'examiner les titres de cette espèce; ils rentrent dans tous ceux dont j'ai parlé. Règle générale, les *titres* sont bons quand ils tiennent ce qu'ils promettent, & qu'ils exposent aussi simplement, aussi clairement, aussi brièvement qu'il est possible, ce qu'on trouvera dans la pièce, sans cependant instruire trop bien le spectateur sur les incidens, sans lui enlever, par cette mal-adresse, le plaisir de la surprise, & celui que procure un intérêt gradué.

CHAPITRE XXVII.

De l'Etat, de la Fortune, de l'Age, du Nom des Personnages.

LE *Sujet* & le *Titre* doivent déterminer l'*état*, la *fortune*, l'*âge*, le *nom* des personnages. De-là résultent le comique, le moral, l'intérêt même, & plusieurs autres qualités d'un Drame.

De l'État.

Nous verrons dans un autre Chapitre que les Poëtes comiques doivent peindre seulement les vices du cœur, ou ceux de l'esprit, parce

que ce ſont les ſeuls dont les hommes ſoient repréhenſibles, & dont ils puiſſent ſe corriger; par conſéquent *Regnard*, toujours plaiſant, preſque jamais moral, ne devoit pas jouer la diſtraction, ou du moins devoit-il donner à *Léandre* un *état* qui, en rendant ſes mépriſes plus dangereuſes, fît ſentir à quel point la diſtraction eſt contraire à certaines profeſſions, & combien il eſt imprudent de remettre ſes intérêts entre les mains des perſonnes qui ont ce défaut.

Léandre me fait ſourire en perdant une de ſes bottes, en jettant ſa montre au lieu de ſon tabac, en trempant ſa plume dans le poudrier, en propoſant un régiment à ſa maîtreſſe; mais il ne m'inſtruit ni ne me corrige. Cette pièce n'eſt bonne qu'à prouver aux Dames qu'en épouſant un diſtrait, elles riſquent d'être oubliées même le premier jour de leurs nôces.

De la Fortune.

Avant de prouver que la *fortune* des perſonnages peut contribuer à rendre la pièce plus ou moins morale, je demanderai ce qu'on entend par morale comique. C'eſt, me dira-t-on, la critique d'un travers ou d'un vice, avec la peinture des ridicules ou des malheurs qu'ils entraînent, ſelon leur nature. Ne parlons ici que du vice.

Je demanderai encore ſi la peinture d'un vice n'eſt pas plus ou moins morale, ſelon que les malheurs qu'il entraîne ſont plus ou moins effrayans : on eſt forcé d'en convenir. Par conſéquent le *Joueur* de *Regnard*, qui n'eſt pas maître du bien de ſon pere, qui n'a pas de fortune par lui-même, qui n'a pu parvenir à

devoir que quatre ou cinq mille livres; qui, enfin, comme le dit *Regnard* lui-même, n'eſt qu'*un petit brelandier*, peut alarmer ſeulement les écoliers qui voudroient riſquer leur quartier, & n'eſt moral que pour eux.

Je vais plus loin : tout le monde ſait que la pièce du *Joueur* n'eſt pas intéreſſante, & je ſoutiens que c'eſt parce que le héros n'eſt pas riche, parce que toujours meſquin dans ſes pertes & dans ſes gains, ſa bonne ou ſa mauvaiſe fortune peut affecter ſeulement ſon valet, ſa ſellière & ſon tailleur.

Tranſportons-nous dans une ſalle de jeu; pluſieurs tables y ſont dreſſées : nous n'avons pas beſoin de regarder de bien près pour décider quelle eſt celle où l'on riſque une plus groſſe ſomme; l'intérêt, l'attention des ſpectateurs, nous en inſtruiſent aſſez. Ici tranquilles, diſtraits, plaiſantant ſur les coups, ou les remarquant à peine, ils prouvent combien la partie eſt peu intéreſſante. Ce ſont de vieilles femmes de condition & des gens de lettres qui jouent. Plus loin, le ſpectateur, les yeux fixes, la bouche ouverte, reſpire à peine; l'eſpoir, la crainte, ſe peignent tour à tour ſur ſon viſage & dans ſes geſtes. Je le crois bien : un gros Abbé fait la partie d'une Financière : la Fortune va diſtribuer à ſon gré des monts d'or; une carte va décider ſi les pauvres du Prieuré de M. l'Abbé mourront de faim cet hiver, & ſi un jeune Chevalier, qui conſeille la Dame, fera une campagne brillante. On ne s'intéreſſe vivement qu'aux perſonnes qui courent des grands dangers; « comme *Beverley* », vont s'écrier les Partiſans du *Drame*. — Point du

tout! *Melpomene* ſeule a le droit de faire trembler pour les jours de ſes héros.

De l'Age.

L'*âge* des principaux perſonnages contribue autant que leur *état*, leur *fortune*, à rendre la pièce plus ou moins morale, plus ou moins intéreſſante, plus ou moins comique. Voyons *la Pupille*, de *Fagan*.

Une jeune perſonne ſort du couvent. Son tuteur, âgé de quarante-cinq ans, a pour elle tous les égards, tous les ſoins, toutes les politeſſes que ſa jeuneſſe & ſon ſexe méritent. Il veut la marier au fils d'un de ſes amis, jeune homme qui a tout le brillant du grand monde, c'eſt-à-dire, beaucoup de fatuité & de préſomption. Le cœur de l'héroïne réſiſte à cet attrait ſi ſéducteur pour tant de femmes; elle compare la prudence, l'honnêteté de ſon tuteur, avec l'étourderie, l'impertinence de l'amant qu'on lui deſtine; elle donne la préférence au premier, & n'oſe lui avouer ſon tendre penchant. La ſoubrette découvre que ſa jeune maîtreſſe aime un homme mûr. Le pere du Marquis, qui a ſoixante-quinze ans, ſe perſuade être cet homme mûr, ſe rappelle qu'autrefois il a été fort aimé des femmes, & croit avoir débuſqué ſon fils; il le raille, il fait à ſa prétendue conquête la déclaration la plus burleſque, quand la pupille ſe déclare, & annonce enfin à ſon tuteur un bonheur ſur lequel il n'auroit jamais oſé compter.

Qu'on donne dix ans de plus ou de moins à chacun de ces perſonnages, la pièce ne vaudra plus rien. Si la pupille, au lieu de n'avoir que

dix-huit ans, en a vingt-huit, elle doit être très-raisonnable ; il n'est plus si beau à elle de sacrifier un jeune fat à un homme sensé : si elle n'en a que douze ou treize, son choix aura l'air d'un enfantillage. Supposez au tuteur cinquante-cinq ans, sa pupille est une folle de l'épouser : ne lui en supposez que trente-cinq, il ne faut pas être un exemple de prudence pour lui donner la pomme. Enfin, si le vieillard a dix ans de moins, ses prétentions seront moins ridicules, moins plaisantes : si le Marquis a dix ans de plus, sa fatuité, loin d'exciter à rire, fera pitié.

Du Rang.

Regnard a certainement voulu donner à Mme *Grognac* une naissance un peu distinguée. Ecoutons-la :

Vous êtes dans l'erreur. Rodillard de Choupille,
Noble au bec de corbin, grand gruyer de Berri,
Et qui fut votre pere, étant bien mon mari,
M'enleva malgré moi : sans cela, de ma vie,
De me donner un maître il ne m'eût pris envie.

Est-il décent, est-il raisonnable que cette femme, très-fière des titres de son époux, se laisse traiter par tout ce qui l'entoure comme la dernière des grisettes. *Lisette*, femme-de-chambre de sa fille, débute par lui dire des impertinences.

ACTE I. Scène II.

LISETTE.

Hé bien, Lisette ! Est-ce fait ? me voilà.

Madame GROGNAC.

Que fait ma fille ?

LISETTE.

Quoi ! ce n'eſt que pour cela ?
Vous avez bonne voix. Quel bruit. A vous entendre,
J'ai cru qu'à la maiſon le feu venoit de prendre.

Madame GROGNAC.

Vous plairoit-il vous taire, & finir vos diſcours ?

LISETTE.

Oh ! vous grondez ſans ceſſe.... &c. &c.

Je conſens, ſi l'on veut, que les ſoubrettes ſoient autoriſées à dire des ſottiſes à leurs maîtreſſes : elles peuvent avoir été dans des confidences qui ne permettent pas à la maîtreſſe de ſe plaindre, quelque grande Dame qu'elle ſoit. Mais aucune ne ſouffrira qu'un jeune fat, qu'elle n'a jamais vu, l'embraſſe de but en blanc, & lui faſſe danſer la courante.

ACTE III. Scène IV.

LE CHEVALIER.

Pour calmer ce courroux,
J'aime mieux vous baiſer, maman,

Madame GROGNAC.

Retirez-vous.
Je ne ſuis point, Monſieur, femme que l'on plaiſante.

LE CHEVALIER *la prend par la main, chante & la fait danſer par force.*

Je veux que nous danſions enſemble une courante.

Tout cela pèche contre la décence, contre la vraiſemblance.

Des Noms.

Quelques Auteurs ont pris beaucoup de peine pour choiſir les *noms* de leurs perſonnages. Ont-ils cru

cru ajouter par-là au comique ou au moral de leur ouvrage ? Voyons donc quel effet peuvent produire des *noms* bien ou mal choisis.

Un nom qui dénote la profession d'un personnage peut, à la vérité, être plaisant, & faire rire dans les farces. *Moliere*, qui l'a senti, a nommé, dans son *Malade imaginaire*, un Médecin, *M. Diafoirus*, un autre, *M. Purgon ;* & un Apothicaire, *M. Fleuran ;* mais il s'est bien gardé, dans ses grandes pièces, d'employer de pareils ressorts pour exciter le rire. Je ne puis trop exhorter les Auteurs, non-seulement à ne pas mettre leur esprit à la torture pour inventer de semblables *noms ;* mais je leur conseille encore de ne pas mettre à profit les caprices du sort qui donne bien souvent aux hommes des *noms* analogues à leur profession ou à leur talent. Un Jouaillier de Paris se nomme réellement *Colier*. Un musicien des Italiens, à qui l'on ne peut refuser un très-grand volume de voix, a toujours été connu sous le nom de *Tout-voix*. Cependant un Auteur qui, dans un Ouvrage à prétention, feroit usage de ces différens *noms*, & qui les placeroit aussi bien que le hasard, auroit beau prouver, par la liste des Orfevres, & l'Almanach du Théâtre, qu'il ne s'est pas écarté de la vérité, on lui répondroit, avec Boileau :

Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable :
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Quant aux noms qui critiquent une profession, il en est de deux espèces : les uns font cette critique platement ; les autres, d'une façon ironique & fine. Par exemple, lorsqu'on appelle

ſur le théâtre un Procureur, *M. Chicaneau*, *M. Fripponeau*, *M. Brigandeau*, n'eſt-ce pas trop groſſièrement accuſer les Procureurs d'être des chicaneurs, des frippons, des brigands? Je ne trouve pas le moindre eſprit à imaginer de pareils *noms*.

Ne nous laiſſons pas ſéduire par mille exemples; ſuivons plutôt celui de *Regnard*, qui, dans *le Légataire*, fait adroitement la ſatyre des Notaires, en nommant ironiquement un des ſiens *M. Scrupule*. Il n'étoit pas néceſſaire, pour faire reſſortir la malice, que *Criſpin* ajoutât: *Voilà pour un Notaire un nom bien ridicule*. *Moliere* n'a pas jugé à propos de prendre cette précaution dans ſon *Malade imaginaire*, quand il appelle un Notaire *M. Bonnefoy*. Le trait n'eſt pas moins fin, moins vif & moins ſenti.

Les noms qui déſignent trop clairement le vrai nom d'une perſonne ne ſont plus permis. *Moliere* pouſſe là-deſſus la licence au dernier point. Il joue, dans les *Femmes ſavantes*, *l'abbé Cotin*; & de crainte qu'on ne l'ignore, il fait appeller l'Acteur qui le repréſente, *Tricottin*. Ses amis lui diſent que ce nom a trop de rapport avec celui du malheureux Abbé; il feint de céder à leurs avis, & la victime eſt nommée *Triſſotin*.

Si les gens ſenſés, dit l'Auteur de l'*Ecoſſaiſe*, blâment dans *Moliere* cette liberté, ils condamneront, à plus forte raiſon, celle qu'il prit de nommer *Bourſault* en plein théâtre, devant toute la Cour. « Il eſt honteux que les hommes » de génie & de talent s'expoſent, par cette » petite guerre, à être la riſée des ſots ».

Les noms qui indiquent le pays des perſonnages ne ſont encore bons que dans les petites pièces,

ou dans les farces. Alors les Auteurs ſont les maîtres d'étudier la terminaiſon ordinaire des *noms* de chaque province, & d'en parer le *nom* de leurs Acteurs; mais un tel ſoin ne ſert pas à grand'choſe. *Poiſſon* appelle un de ſes Gaſcons, dans le *Procureur Arbitre*, *M. d'Eſquivas*: le fameux Limouſin de *Moliere* porte le nom de *Pourceaugnac*; l'un & l'autre n'auroient pas été moins plaiſans, quand l'on auroit appellé le Gaſcon *M. de Pourceaugnac*, & le Limouſin *M. d'Eſquivas*.

Les noms qui peignent le caractère du perſonnage ſont bons, quand ils ne ſont point groſſièrement & platement compoſés. Parce que *Moliere*, dans ſon *George Dandin*, annonce la ſortiſe de deux perſonnages, par le nom de *Monſieur & Madame de Sotenville*, on eſt parti de là pour mettre ſur la ſcène des *Coquinvilles*, des *Mananvilles*, des *Procinvilles*, des *Madame Grognac*.

Quelle différence de la mauſſaderie, de l'air gauche & forcé de ces *noms*, avec les graces & les fineſſes de celui que *Piron* a donné à ſon *Métromane*, *M. de l'Empirée*. Comme il peint bien l'enthouſiaſme d'un Poëte qui croit toujours planer au haut des airs!

Quelques Auteurs, ſentant la difficulté qu'il y a d'imaginer des *noms* ſignificatifs, s'il m'eſt permis de m'exprimer ainſi, les ont empruntés en totalité ou en partie des Grecs & des Latins. *Deſtouches* ſemble avoir affecté de donner à tous ſes perſonnages des *noms* conformes à leurs *caractères*: je crois cependant qu'il en prenoit beaucoup au haſard, & l'exemple ſuivant le confirme.

Géronte ſignifie un *vieillard incommode* &

grondeur : Liſimon ſignifie un homme *changeant*, *facile*, *foible*. Entendons parler préſentement le *Géronte* & le *Liſimon* du *Philoſophe marié*.

ACTE III. Scène XIII.

GÉRONTE.

Un pere, d'ordinaire,
A ſon fils, tout au moins, fournit le néceſſaire.
Ici c'eſt au rebours. Le fils, depuis dix ans...

LISIMON.

Je ſuis plus glorieux de vivre à ſes dépens
Que s'il vivoit aux miens. Oui, ma vive tendreſſe
Se complaît à le voir l'appui de ma vieilleſſe :
Sentimens inconnus à votre mauvais cœur.

GÉRONTE.

Mais qui vous a rendu ſi pauvre ?

LISIMON.

Mon honneur.

GÉRONTE.

Jargon qu'on n'entend point, quoiqu'il frappe l'oreille.

LISIMON.

Mais celui de profit vous frappe & vous réveille.

GÉRONTE.

Avant le point du jour.

LISIMON.

Moi, dans ma pauvreté,
J'ai ſongé qui j'étois, & me ſuis reſpecté.
Des malheurs imprévus ont cauſé ma ruine,
Sans me faire oublier une noble origine :
Mais vous, vous avez fait, devenu financier,
D'un pauvre gentilhomme, un riche roturier.

Si *Géronte* eſt incommode & grondeur, comme ſon nom le promet, *Liſimon* n'a rien moins que

la foibleſſe annoncée par le ſien : devons-nous pour cela en vouloir à l'Auteur? Il ſeroit mal ſans doute que, dans une pièce à caractère, le *nom* du principal perſonnage démentît ſes actions; mais on peut, je crois, nommer comme on veut les perſonnages ſubalternes; ils n'ont pas ordinairement un caractère bien prononcé. D'ailleurs les Savans ſeuls apperçoivent la faute, au lieu que les oreilles les plus ignares ſont bleſſées par les *noms* de *Baron du Vieux-Bois*, de *Madame la Comteſſe des Guérets*; j'aime autant entendre *Arlequin* & *Scapin* ſe nommer mutuellement *le Baron de Cardon d'Eſpagne*, *le Marquis de Beurre-fondu*, *le Comte de Dindon rôti*, &c.

Il eſt des *noms* qui ſervent à intriguer une pièce : j'en ai parlé lorſqu'il a été queſtion des *Genres*.

CHAPITRE XXVIII.

Du Choix du Lieu de la Scène.

IL faut que toutes les parties d'une Comédie ſoient enchaînées l'une à l'autre; chacune doit tenir à celle qui la précéde & à celle qui la ſuit. Quand un Auteur s'eſt déterminé pour un ſujet; quand il a fait choix des perſonnages, il a beſoin de placer la *ſcène* dans un lieu où ces mêmes perſonnages puiſſent agir ſans bleſſer leur état, leur rang, leur fortune. Un Bourgeois fera dans les rues d'une Capitale ce qu'un homme diſtingué ne s'y permettroit pas. Notre Théâtre

fourmille de ſcènes invraiſemblables, parce que l'Auteur n'a pas fait cette réflexion.

Tous les perſonnages de l'*Ecole des Maris*, ſont des Bourgeois. *Sganarelle*, *Ariſte*, *Iſabelle*, *Valere* peuvent avoir de légers démêlés dans les rues de Paris, ſans bleſſer leur rang & la vraiſemblance; mais il eſt très-peu naturel qu'*Amphitrion*, un Général d'armée, qui craint de voir flétrir ſes lauriers par *Vulcain*, ait avec ſa femme dans une rue l'explication la plus vive, la plus ſérieuſe, la plus délicate. L'Auteur n'a aucune raiſon pour les laiſſer à la porte: *Mercure* ne la garde plus dans ce moment, il a ſuivi *Jupiter*.

Les Auteurs ont bien plus de tort en établiſſant dans une rue, des ſcènes qui ne conviennent aux perſonnages d'aucun état & d'aucun rang. Telle eſt la ſcène des *Plaideurs* de *Racine*, dans laquelle on juge un chien. *Dandin* eſt fou; il peut braver le qu'en-dira-t-on, mais eſt-il raiſonnable que *Léandre*, ſon fils, conſente à rendre publique la folie de ſon pere, qu'il l'expoſe au mépris de la plus vile populace, & qu'il ſe couvre lui-même de ridicule? Non, ſans doute; & *Léandre* mériteroit les petites maiſons, préférablement à *Dandin*.

Ceux qui ne fixent pas *la ſcène* dans un lieu propre aux perſonnages qui doivent y paroître, & aux choſes qui doivent s'y paſſer, ſont d'autant plus blâmables, que le plus petit changement ſuffit quelquefois pour mettre l'Auteur & ſes perſonnages fort à leur aiſe. Suppoſons que *Moliere*, au lieu de placer *la ſcène à Thèbes devant le Palais d'Amphitrion*, *l'eût miſe dans le périſtyle du même Palais*, tout étoit réparé;

la décence & la vraiſemblance étoient conſervées, ſans rien diminuer du comique, puiſque le plaiſant ne conſiſte pas à refuſer à *Amphitrion* & à *Soſie* une premiere porte, qui, chez les Grands, n'eſt jamais exactement gardée; mais à voir interdire à l'un l'appartement de ſa femme, tandis qu'il la fait en bonne compagnie; & à l'autre la cuiſine ou l'office, dans un temps où il projette *de manger comme quatre*. Je crois même qu'en tranſportant l'action dans le périſtyle, le ſpectateur ne ſeroit plus ſurpris de voir *Amphitrion* arriver à pied de l'armée: on ſuppoſeroit qu'il eſt deſcendu de ſon char, dans la premiere cour de ſon Palais.

Jeunes Auteurs avez-vous beſoin d'aſſembler pluſieurs perſonnes de différentes familles dans une même maiſon, ſans vous donner la peine de chercher des raiſons valables pour les introduire? *Regnard* vous apprend à les loger dans un hôtel garni, ou dans une maiſon commune, ainſi que dans le *Joueur* & dans le *Diſtrait*.

Voulez-vous faire paſſer devant la porte d'une maiſon des ſcènes qui ne ſeroient pas vraiſemblables dans les rues d'une ville? tranſportez l'action à la campagne. On trouveroit ridicule à Paris qu'un pere ordonnât d'apporter des chaiſes devant ſa porte pour conſulter au frais un Docteur ſur la maladie de ſa fille, & pour faire prendre l'air à la malade; cela ſe fait journellement à la campagne: & on le voit, avec plaiſir, dans le *Médecin malgré lui*, de *Moliere*.

Eſt-il néceſſaire pour remplir votre ſujet, que pluſieurs perſonnes paroiſſent & diſparoiſſent avec rapidité? Etabliſſez *la ſcène* dans quelque lieu où elles puiſſent le faire avec bien-

ſéance, & où le haſard les conduiſe ſans effort. Une promenade eſt un endroit convenable : c'eſt là que *Moliere* réunit très-naturellement *les Fâcheux* ; par-tout ailleurs, ils paroîtroient amenés par force.

Avez-vous intérêt à raſſembler pluſieurs perſonnes de différents états ? *Dufreſny*, dans ſon *Mariage fait & rompu*, vous apprend à les réunir dans une hôtellerie. Voulez-vous que le *Turc*, le *Juif*, le *Maure*, & les habitants des quatre parties du monde contribuent à votre action ? Faites-la paſſer dans un *port de mer*, à l'exemple de *la Motte*.

Les Auteurs ont encore une reſſource qu'ils négligent depuis quelque-temps ; celle de placer *la ſcène* dans les provinces. Quoiqu'il y ait peut-être plus de morgue dans les villes du troiſieme ordre, que dans la Capitale ; quoique la femme d'un Avocat y appelle *mademoiſelle*, la femme d'un Procureur, tous les états y ſont cependant rapprochés par la néceſſité. La Financiere, la Marquiſe, la Femme de Robe, tout en ſe dédaignant, aiment mieux ſe ſaluer, ſe parler, ſe viſiter, médire enſemble, que de vivre iſolées. Les Magiſtrats y vont à pied, & s'entretiennent dans les rues avec leurs clients. On n'eſt pas ſurpris d'y voir enſemble les perſonnes de tout rang, de tout âge, de tout ſexe. De cette liberté, réſultent ſouvent des ſcènes, des intrigues très-comiques, & qu'il ſeroit bien dommage de ne pas tranſporter ſur le Théâtre. Je ne puis réſiſter au déſir de donner pour exemple une aventure arrivée ſous mes yeux dans une ville du Languedoc.

« *Sophie*, jeune, belle, & coquette ſur-

» tout, comme on le verra, écoutoit assez » favorablement les vœux de plusieurs soupi- » rants ; *Damon*, *Clitandre* & *Sainval* l'ai- » moient. Le dernier, plus riche, avoit l'ap- » probation du pere & de la mere, & soupoit » tous les soirs chez eux. Les autres, cruelle- » ment rejettés, seroient peut-être morts de » désespoir, si la demoiselle, n'eût trouvé le » moyen de leur parler, de les rassurer. Voici » l'expédient que sa coquetterie lui avoit dicté.

» Le pere & la mere de mon héroïne, sui- » vant l'usage de la province, soupoient de fort » bonne heure en été, & descendoient ensuite » devant leur porte pour y prendre le frais. Dès » que les vieillards & le futur étoient assis, que » la conversation étoit engagée ; *Sophie*, pre- » noit le bras de sa femme de chambre, &, » sous prétexte de se promener un peu, alloit » joindre *Damon* qui étoit en sentinelle à vingt » pas, au bout de la rue.

» Là, *Sophie* faisoit à la hâte les protesta- » tions les plus tendres à *Damon*, lui promet- » toit de n'aimer que lui, l'exhortoit à juger de » la violence de son amour par la démarche » hardie qu'elle faisoit ; le quittoit, de crainte, » disoit-elle, que ses parents ne s'alarmassent » de sa trop longue absence ; revenoit effecti- » vement vers son pere & sa mere, & disoit » en passant un mot flatteur au pauvre *Sainval*, » qui avoit la complaisance de parler raison » avec les barbons. La demoiselle alloit ensuite » vers *Clitandre*, qui l'attendoit à l'autre extré- » mité de la rue : elle lui donnoit à son tour » quelques minutes d'audience, & le quittoit » bientôt, pour repasser devant son futur, &

» rejoindre *Damon*. C'eſt ainſi qu'en partageant
» ſes ſoins entre trois rivaux, elle s'amuſoit,
» juſqu'au moment où les vieillards congé-
» dioient leur gendre prétendu, & ſe retiroient
» avec toute leur famille.

» La porte, en ſe fermant, avertiſſoit *Damon*
» & *Clitandre* qu'ils pouvoient ceſſer de faire
» ſentinelle. Comme ils quittoient leur poſte
» au même ſignal, ils ſe rencontroient tous
» les ſoirs dans une petite place derrière la mai-
» ſon de *Sophie*. Surpris de cette exactitude,
» ils s'en demandèrent mutuellement la raiſon.
» Ils étoient jeunes, Français, par conſéquent
» indiſcrets : *Damon* avoua qu'il venoit d'un
» rendez-vous amoureux : *Clitandre* ne fut pas
» plus réſervé; &, de confidence en confidence,
» ils paſsèrent à l'éloge de leur maîtreſſe. *Damon*
» vanta ſur-tout l'adreſſe de ſon amante, qui
» trompoit bien finement tous les ſoirs ſes pa-
» rens & un amant qu'ils protégeoient, pour
» venir lui parler au bout de la rue.

» A ces mots, du bout de la rue, *Clitandre*
» crut que ſon ami vouloit le plaiſanter; il lui
» demanda d'un air ſurpris d'où il ſavoit l'a-
» venture. D'où je la ſais ? répondit *Damon*
» d'un air encore plus ſurpris; ne veux-tu pas
» que je ſache ce qui m'eſt arrivé ? A toi ?
» — Oui, à moi. — Ceſſe de me plaiſanter.
» — Ceſſe de me plaiſanter toi-même. — M'au-
» rois-tu vu en faction ? — M'aurois-tu vu en
» ſentinelle ? Enfin, leur diſcuſſion amena une
» explication en règle; & ils découvrirent qu'ils
» étoient tous les deux indignement joués.

» Mille projets de vengeance paſsèrent dans
» un inſtant par la tête des amans offenſés. Ils

» s'arrêtèrent à celui que le ſort ſembloit favo-
» riſer en leur préſentant *Sainval* : ils lui ra-
» contèrent leur commune hiſtoire, ſans oublier
» les plus petites circonſtances. *Sainval* reſta
» quelque temps comme pétrifié ; mais, trop
» prévenu en ſa faveur, ou peut-être aveuglé
» déja par le Dieu dont il alloit prendre les
» chaînes, il ſe remet bientôt, & ſoutient qu'il
» eſt aimé, qu'il eſt certain de poſſéder ſans
» partage le cœur de ſa maîtreſſe. Il accuſe *Cli-*
» *tandre* & *Damon* de vouloir l'alarmer pour
» lui faire abandonner un bonheur dont ils ſont
» jaloux. Il défie ſes rivaux de ſoutenir ce qu'ils
» avancent en préſence de la fidelle *Sophie*. Elle
» eſt peut-être encore à ſa fenêtre, ajouta-t-il
» avec vivacité, allons lui parler : & tous les
» trois volent.

» La fidelle, la tendre *Sophie* étoit réellé-
» ment encore à ſon balcon ; mais elle y étoit
» occupée à recevoir, à l'aide de ſon ſac à ou-
» vrage attaché au bout d'un ruban, la lettre
» d'un quatrième ſoupirant. *Clitandre* & *Damon*
» éclatent de rire. *Sainval* vomit mille impré-
» cations contre l'Amour, les femmes, les bal-
» cons & les ſacs à ouvrage. La quatrième dupe
» demande la raiſon de tout cela ; on l'inſtruit.
» Tous ſont en chœur leurs adieux à la coquette,
» & le quatuor ne fut pas extrêmement tendre ».

On avouera que cette aventure eſt comique (1) : on avouera auſſi qu'elle manqueroit de vraiſemblance, ſi on la ſuppoſoit arrivée dans les rues de Paris.

(1) J'ai fait uſage de ce trait dans une Pièce que j'eſpère ſoumettre dans peu au jugement du Public.

Les quartiers isolés de la Capitale peuvent aussi être d'un grand secours aux Auteurs comiques. Enfin tout l'art consiste à fixer la *scène* dans un lieu où le public soit accoutumé à voir ce que l'Auteur veut lui présenter. En Espagne, la plupart des intrigues amoureuses se trament dans les Eglises ; plusieurs pieces y roulent sur des mystères de la Religion : aussi les Espagnols ne sont-ils pas surpris qu'un Auteur place la *scène* dans une Eglise. A Londres, les pendus adressent des discours au peuple ; les Anglais trouvent fort naturel que le principal acteur de cette scène tragique leur débite des moralités dont ils auroient eu eux-mêmes plus besoin que personne. Les Romains alloient souvent chez les marchands d'esclaves, & *Plaute* ne se fait pas scrupule d'établir la *scène* dans la chambre d'une Courtisane. Les Espagnols, les Anglais, *Plaute* même, à l'indécence près, ne sont point blâmables ; ils se sont conformés aux usages de leur pays.

CHAPITRE XXIX.

Des Prologues.

CHEZ les *Grecs* le *Prologue* étoit une des parties essentielles de la comédie ; chez les *Latins*, l'un des Acteurs avoit l'emploi de débiter les *prologues*, & il n'étoit pas le moins occupé. Toutes les pièces de *Térence* sont précédées d'un *prologue*. *Plaute* s'épargnoit quelquefois, avec raison, la peine d'en faire ; son *Curculion* n'en a pas.

Les *prologues* de *Plaute* ſont beaucoup plus amuſants, plus variés que ceux de *Térence*. *Plaute*, dans quelques-uns de ſes prologues, dans celui du *Pheudole* ſur-tout, ſollicite pour les Acteurs la bienveillance des Juges, la faveur du Peuple; dans les autres, il parle pour ſon intérêt, en expoſant aux ſpectateurs le ſujet de la pièce; c'eſt même ſa méthode la plus ordinaire, & celle qu'il a miſe en uſage dans le *prologue* des *Captifs*, de *Pœnulus*, des *Ménechmes*, *&c.* Quelquefois il fait paroître un Dieu qui raconte ce qui s'eſt paſſé avant le commencement de l'action : tel eſt celui du *Mercator* & de l'*Amphitrion*. Ceux de *Térence* ne ſont remplis que de plaintes & d'injures contre ſon ennemi; auſſi lui reprochoit-on, dans ſon temps même, qu'il n'auroit pas ſu comment remplir ſes *prologues*, s'il n'avoit eu à ſe plaindre *du vieux poëte*. Voyons à quoi peuvent être bons les *prologues*.

Prologue fait pour ſolliciter l'indulgence du Spectateur.

On connoît la galanterie des Français, leur indulgence, leur politeſſe pour le ſexe. Madame Hus, belle, bien faite, mère d'une très-jolie actrice, donna en 1756 une petite pièce intitulé *Plutus rival de l'Amour*. Dès que la toile fut levée, *Mademoiſelle Silvia*, qui jouoit un rôle dans la comédie, ſe préſenta ſur la ſcène, & adreſſa à l'aſſemblée les vers ſuivants :

Par de longs compliments on vient pour vous ſéduire,
Et pour mendier des ſuccès;

Je n'ai que deux mots à vous dire:
L'auteur eſt femme, & vous êtes Français.

Le parterre peu touché, ſiffla impitoyablement la pièce; qu'auroit-il fait de pis, ſi l'Auteur n'eût pas été une femme, & ſi on ne lui eût pas demandé ſon indulgence?

Prologue fait pour demander l'attention du Public.

La comédie de l'*Hecyre* n'ayant pu être achevée la première fois, *Térence* tenta de la faire reparoître dans la même année avec ce prologue.

Cette comédie ſe nomme l'*Hecyre*. La première fois qu'elle fut donnée au public, il arriva un malheur que notre poëte n'avoit jamais éprouvé : elle ne put être jouée, le peuple étant appliqué à regarder des danſeurs de corde. Elle peut donc préſentement paſſer pour nouvelle, puiſque l'Auteur ne voulut pas qu'on la recommençât, afin de pouvoir la vendre une ſeconde fois pour quelque autre fête, &c.

Le peuple n'eut aucun égard à la priere, le *prologue* ne lui en impoſa pas. Il avoit donné à la première repréſentation la préférence à des danſeurs de corde, il la donna le ſecond jour à des gladiateurs, & ne voulut entendre que le premier acte. Ce fut ſeulement à la troiſième tentative de l'Auteur qu'on daigna écouter la pièce d'un bout à l'autre.

Prologue où l'Auteur ſe plaint de quelqu'un de ſes Rivaux.

Si jamais un Auteur eut le droit de ſe plaindre, c'eſt *Dufreſny*. La liaiſon d'amitié qu'il

avoit avec *Regnard*, l'engageoit à lui faire part de ſes idées. Il lui communiqua pluſieurs ſujets de comédies preſque finies, entre-autres, ceux du *Joueur* & d'*Attendez-moi ſous l'orme*, dans le deſſein de les achever enſemble. *Regnard*, qui ſentoit la valeur de cette première pièce ſur-tout, amuſa ſon ami, y fit quelques changements, la mit en vers, & la donna aux comédiens ſous ſon nom : ce fait eſt connu. *Dufreſny* voulut juſtifier ſes droits, en donnant *le Chevalier Joueur*, tel qu'il l'avoit compoſé; & en y ajoutant un *prologue*, où l'on voit toute la modération & le déſintéreſſement dont il étoit capable. *Prologue* inutile, la pièce de *Regnard* triompha, parce qu'elle plut davantage.

Prologues qui expoſent l'avant-ſcène.

Prologues qui la mettent en action.

Prologues qui inſtruiſent les ſpectateurs du ſujet, de l'intrigue, du dénouement d'une pièce, &c.

Les Anciens, & quelques Modernes d'après eux, racontent preſque toujours l'avant-ſcène au ſpectateur, dans un *prologue*. *Plaute* & *Moliere* m'apprennent, dans celui de l'*Amphitrion*, ce que je ne dois ſavoir que dans une expoſition qui tienne réellement à la pièce.

Les Dramatiques Chinois font bien pis; ils mettent en action, dans un *prologue*, l'hiſtoire du père & de la mère de leur premier perſonnage : tel eſt celui qui précede *le petit Orphelin de la Maiſon de Tchao*, pièce que *Voltaire* a rendu fameuſe en y puiſant le ſujet de ſon *Orphelin de la Chine*. Voici le *prologue* chinois.

ACTEURS DU PROLOGUE.

TOU-NGAN-COU, premier Miniſtre de la guerre.
TCHAO-SO, fils de TCHAO-TUN, & gendre du Roi.
LA PRINCESSE, fille du Roi, & femme de TCHAO-SO.
Un Envoyé du Roi.

SIÉ-TSÉE, ou PROLOGUE.

SCÈNE I.

TOU-NGAN, *ſeul.*

L'homme ne ſonge pas à faire du mal au tigre, mais le tigre ne penſe qu'à faire du mal à l'homme. Si on ne ſe contente à temps, on s'en repent. Je ſuis *Tou-ngan-cou*, premier Miniſtre de la guerre dans le Royaume de Tſin. Le Roi *Ling-coug* mon maître avoit deux hommes auxquels il ſe fioit ſans réſerve; l'un pour gouverner le peuple, c'eſt *Tchao-tun*; l'autre pour gouverner l'armée, c'eſt moi. Nos charges nous ont rendu ennemis: j'ai toujours eu envie de perdre *Tchao*, mais je ne pouvois en venir à bout. *Tchao-ſo*, fils de *Tun*, avoit épouſé la fille du Roi: j'avois donné ordre à un aſſaſſin de prendre un poignard, d'eſcalader la muraille du palais de *Tchao-tun*, & de le tuer. Ce malheureux, en voulant exécuter mes ordres, ſe briſa la tête contre un marbre, & ſe tua.

Un jour *Tchao-tun* ſortit pour aller animer les laboureurs au travail, il trouva ſous un mûrier un homme à demi-mort de faim, il le fit boire & manger tant qu'il voulut, & lui ſauva la vie. Dans ce temps-là un Roi d'Occident offrit un grand chien qui avoit nom *Chin-ngao*. Le Roi me le donna, & je formai le deſſein de m'en ſervir pour faire mourir mon rival; j'enfermai le chien dans une chambre à l'écart, & je défendis qu'on lui donnât à manger pendant quatre ou cinq jours. J'avois préparé dans le fond de mon jardin un homme de paille, habillé comme *Tchao*, & de ſa grandeur; ayant mis dans ſon ventre des entrailles de mouton, je prends mon chien & je lui fais voir les entrailles; je le lâche, il eut bientôt mis en pieces

l'homme

l'homme de paille & dévoré la chair qu'il y trouva. Je le renferme dans ſa priſon, je le fais jeûner, & je le ramene au même endroit; ſi-tôt qu'il apperçoit l'homme de paille, il ſe met à aboyer; je le lâche, il déchire le fantôme & mange les entrailles comme la premiere fois. Cet exercice dura cent jours. Au bout de ce temps-là je vais à la cour, & je dis publiquement au Roi : Prince, il y a ici un traître qui a de mauvais deſſeins contre votre vie. Le Roi demanda avec empreſſement quel étoit le traître. Je répondis, le chien que Votre Majeſté m'a donné le connoît. Le Roi montra une grande joie. Jadis, dit-il, on vit ſous les règnes de *Yao* & de *Chun* un mouton qui avoit auſſi l'inſtinct de découvrir les criminels; ſerois-je aſſez heureux pour voir ſous mon règne quelque choſe de ſemblable? Où eſt ce chien merveilleux? Je l'amenai au Roi. Dans ce moment, *Tchao-tun* étoit à côté du Roi avec ſes habits ordinaires : ſi-tôt que *Chin-ngao* le vit, il ſe mit à aboyer : le Roi me dit de le lâcher, en diſant, *Tchao-tun* ne ſeroit-il pas le traître? Je le déliai; il pourſuivit *Tchao-tun* qui fuyoit de tous côtés dans la ſalle royale : par malheur mon chien déplut à un mandarin de guerre qui le tua. *Tchao-tun* ſortit du palais, & vouloit monter ſur ſon chariot à quatre chevaux : j'en avois fait ôter deux, & caſſer une des roues pour qu'il ne pût s'en ſervir; mais il ſe trouva là un brave, qui de ſon épaule ſoutint le chariot, & de ſa main frappa les chevaux; il s'ouvrit un paſſage entre les montagnes, & ſauva la vie à *Tchao-tun*. Quel étoit ce brave? celui-là même que *Tchao-tun* avoit retiré des portes du trépas. Pour moi, étant demeuré auprès du Roi, je lui dis ce que j'allois faire pour ſon ſervice, & ſur le champ je fis maſſacrer toute la famille & les domeſtiques de *Tchao-tun*, au nombre de trois cents perſonnes. Il ne reſte que *Tchao-ſo* avec la Princeſſe ſon épouſe; il eſt le gendre du Roi, il n'eſt pas à propos de le faire mourir en public : perſuadé cependant que pour empêcher qu'une plante ne repouſſe, il faut en arracher juſqu'à la plus petite racine, j'ai ſuppoſé un ordre du Roi, & j'ai envoyé de ſa part à *Tchao-ſo* trois choſes, une

corde, du vin empoisonné, & un poignard, ne lui laissant que la liberté du choix. Mes ordres seront promptement exécutés, & j'en attends la réponse.... (*Il sort.*)

SCÈNE II.

TCHAO-SO, LA PRINCESSE *sa femme.*

TCHAO-SO.

Je suis *Tchao-so*. Qui eût pensé que *Tou-ngan-cou*, poussé par la jalousie qui divise toujours les Mandarins d'armes & les Mandarins de lettres, tromperoit le Roi, & le porteroit à faire mourir toute notre maison, au nombre de trois cents personnes? Princesse, écoutez les dernieres paroles de votre époux: je sais que vous êtes enceinte; si vous mettez au monde une fille, je n'ai rien à vous dire; mais si c'est un garçon, je lui donne un nom avant sa naissance, & je veux qu'il s'appelle l'*Orphelin de Tchao*: élevez-le avec soin, pour qu'il venge un jour ses parents.

LA PRINCESSE.

Ah! vous m'accablez de douleur.

UN ENVOYÉ du Roi *entre, & dit:*

Tchao-so, à genoux, écoutez l'ordre du Roi. (*Il lit.*) Parce que votre Maison est criminelle de lèse-majesté, on a fait exécuter tous ceux qui la composoient; il ne reste plus que vous. Mais, faisant réflexion que vous êtes mon gendre, je ne veux pas vous faire mourir en public. Voilà trois présents que je vous envoie; choisissez-en un. (*L'Envoyé continue, & dit:*) L'ordre porte, de plus, qu'on tienne votre femme enfermé dans ce palais; on lui défend d'en sortir, & l'on veut que le nom de *Tchao* soit entiérement éteint. L'ordre du Roi ne se différe point: *Tchao-so*, obéissez, ôtez-vous promptement la vie.

TCHAO-SO.

Ah! Princesse, que faire dans ce malheur? (*Il chante en déplorant son sort.*)

LA PRINCESSE.

O Ciel, prenez pitié de nous: on a fait massacrer tous

notre Maison : ces infortunés sont demeurés sans sépulture.

TCHAO-SO, *en chantant.*

Je n'aurai point de sépulture non plus qu'eux. Princesse, retenez bien ce que je vous ai recommandé.

LA PRINCESSE.

Je ne l'oublierai jamais.

TCHAO-SO *rappelle à la Princesse les derniers avis qu'il lui avoit donnés, & se tue avec le poignard.*

LA PRINCESSE.

Ah ! mon époux, vous me faites mourir de douleur.

L'ENVOYÉ.

Tchao-so s'est coupé la gorge, & n'est plus : sa femme est en prison chez elle. Il faut que j'aille rendre compte de ma commission.

Quand je lis un roman peu m'importe qu'on m'intéresse pour le héros ou pour son père, l'essentiel est qu'on m'amuse ; mais dans un drame je demande que tout l'intérêt se réunisse sur une seule personne, & que le personnage intéressant, le soit par lui-même ; sans quoi je suis souvent tenté de l'oublier, pour m'occuper de son père qui m'a trop vivement frappé.

Il est des *prologues* bien plus blâmables ce sont ceux qui m'instruisent à fond du sujet, de l'intrigue & du dénouement. Les Italiens ont, en cela, trop bien imité *Plaute.*

PROLOGUE DE L'AMANT SERVANTE,

Pièce Italienne.

Un homme nommé *Americo*, né en Corse, prit une femme noble dont il eut deux fils, *Lionetto* & *Fulvio*. *Fulvio* passa à Rome au service de Monseigneur *Doria*. *Lionetto* devient amoureux de *Claudia*, fille d'un certain

Albert, qui dans ce temps-là étoit dans sa ville ; mais l'ayant vu partir peu de jours après, avec la belle *Claudia*, pour Gènes, il brise la cassette de son pere, emporte l'argent, les bijoux, & s'embarque pour suivre ce qu'il aime.

Il essuie en route une tempête affreuse, & ne se sauve que par miracle. Arrivé à Gènes, & ne pouvant voir *Claudia*, qui, croyant avoir perdu son amant, ne sortoit plus, il trouve le secret de s'introduire auprès d'elle sous le nom & l'habit d'uue servante. D'un autre côté *Fulvio* devient amoureux de *Livia*, sœur de *Claudia*, lorsqu'*Americo* arrive pour l'épouser. Le pere & les fils se reconnoissent, font grand tapage ; mais tout s'appaise. *Fulvio* épouse *Livia* ; *Lionetto*, sa chere *Claudia* : & *Americo*, content d'avoir retrouvé un fils qu'il croyoit mort, donne son consentement avec joie. . . . . .

. . . . . .

Le spectateur est si bien instruit par ce *prologue*, qu'il peut se dispenser d'entendre la pièce. Aucun motif d'intérêt & de curiosité ne le retient ; il n'a qu'à se retirer, & laisser les acteurs débiter la pièce aux coulisses.

Quelques *prologues* ont un *titre*, une *exposition*, une *intrigue*, un *dénouement* ; & tout cela, manque souvent aux pièces qui les suivent. La comédie de *l'Emploi du temps* & le *prologue* qui la précede, intitulé *l'Ombre de Moliere*, peuvent servir ici d'exemple. Il y a, le croiroit-on, des *prologues* plus vicieux & plus mal-adroits encore que tous ceux que j'ai cités chez les Anciens & chez les Modernes. Ce sont les *prologues* qui exposent les caractères de tous les personnages du drame, & qui les mettent si bien en action, qu'ils en font un véritable premier acte. Voyez le *Négligent*, de *Dufresny*.

Je crois ne pouvoir mieux finir ce Chapi-

tre qu'en rapportant ce qu'un Auteur dit sur l'inutilité des *prologues* dans un *prologue* même.

PROLOGUE DE L'EMBARRAS DES RICHESSES.

Thibaut, frere de lait de l'Auteur, arrive de la campagne. Après bien des choses inutiles à la pièce, l'Auteur se rappelle que *Moliere* lisoit ses pièces à sa servante; &, sur le point de congédier *Thibaut*, il imagine de lui lire sa pièce & son prologue, pour voir l'effet qu'ils feront sur son esprit. *Thibaut*, enchanté de la proposition, écoute, & bâille bientôt après.

THIBAUT *bâille.*

Ah!

L'AUTEUR, *bas.*

Comme il bâille! (*haut.*) Est-ce que tu ne trouves pas cela plaisant?

THIBAUT.

Si fait, ça est bien drôle; mais c'est que ça m'ennuie.

L'AUTEUR.

Comment donc?

THIBAUT.

Blaise m'avoit dit que des comédrilles ça étoit si bouffon, que ly avoit d'samoureux & pis d'samoureuses qui disiont tant de drôleries, & je ne vois rian de tout cela écrit.

L'AUTEUR.

Mais ceci n'est pas une comédie.

THIBAUT.

Qui que c'est donc? vous m'avez tantôt dit vou mesme que c'en étoit une.

L'AUTEUR.

Ce que je te lis est le prologue de la comédie.

THIBAUT.

Hé! qui que c'est qu'un prologue.

L'AUTEUR.

Le prologue eſt une eſpèce d'enfant perdu qu'on envoie reconnoître l'ennemi, & qui ſouvent en eſſuie le premier feu; ou, pour parler plus clairement, c'eſt un petit Ouvrage que l'on fait précéder la comédie, dans lequel un Auteur cherche à ſe rendre favorable le parterre.

THIBAUT.

C'eſt donc queuque Monſieu de vos amis que le parterre!

L'AUTEUR.

Bon! à l'autre!

THIBAUT.

Vous mangez donc queuquefois avec li.

L'AUTEUR.

Et non, & non. Le parterre eſt une aſſemblée de gens d'eſprit, qui ſont les juges nés de toutes les pièces nouvelles.

THIBAUT.

Si bian donc que drés qu'ou leurs arez flanqué de voute priambule par la filoſomie, ils admireront tout ce que vous leus chanterrez?

L'AUTEUR.

Non vraiment, ils ſiffleron ma pièce, s'ils la trouvent mauvaiſe.

THIBAUT.

Par la jarnonce, ça étant, à quoi eſt donc bon voute prologue? ça ne ſart donc à rian?

L'AUTEUR.

Il parle juſte: ſon raiſonnement me détermine. Je m'en vais trouver les Comédiens, & leur dire qu'il faut abſolument qu'ils ſupprimeſt ce prologue; il gâteroit tout....

Le poëte de *Gilblas*, réduit à l'hôpital par les Muſes, compoſe une épître en vers, pour leur jurer qu'il renonce à la poéſie. Notre Auteur fait à-peu-près de même; il écrit un long *prologue* pour nous prouver qu'il ne faut pas en faire.

CHAPITRE XXX.

De l'Exposition.

L'EXPOSITION d'une pièce est très-difficile, il faut tant de choses pour la rendre bonne, que nous en avons bien peu de ce genre, même sur tous les théâtres connus. Les acteurs qui ouvrent la scène doivent nous apprendre quel est le lieu où l'*action* se passe, nous mettre au fait des événements qui l'ont précédée, & nous préparer à ceux qui doivent servir à ses développements. Cette exposition doit être achevée avant la fin du premier acte. Il faut aussi que dans ce court espace nous ayons fait connoissance avec tous les personnages, ou que du moins on nous ait annoncé leur caractère; disons mieux, toutes ces parties sont autant d'*expositions* qui doivent être englobées dans l'*exposition* générale, & qu'il est pourtant bon de traiter séparément.

Exposition du lieu de la Scène.

Le premier acteur qui paroît doit satisfaire là-dessus le spectateur; ou, si la première scène n'est qu'un monologue sans conséquence, nous devons nécessairement savoir, dès la seconde, dans quel endroit l'action se passera; comment jugerions-nous sans cela si les personnages ont des raisons pour paroître sur la scène, s'ils s'y introduisent, s'ils en sortent avec bienséance.

Dans le *Tartufe*, *Moliere* ne manque pas de nous apprendre, dès la première scène, par la

bouche de *Madame Pernelle*, que l'action ſe paſſe chez *Elmire*, femme d'*Orgon*.

. . . . . .

Oui, je ſors de chez vous fort mal édifiée.

L'*expoſition* du *Tartufe* eſt un chef-d'œuvre dans toutes ſes parties, comme la pièce.

Je ſais que, graces aux ſoins de nos décorateurs, on voit, dès que la toile ſe leve, ſi la ſcène eſt dans les rues d'une ville ou à la campagne, même dans l'appartement d'une maiſon bourgeoiſe ou noble, pauvre ou opulente. Mais les pièces ſont plus ſouvent lues que repréſentées; d'ailleurs il faut que l'Auteur m'apprenne poſitivement chez qui ou devant la maiſon de qui je ſuis.

Expoſition des événements qui ont précédé l'action.

Cette *expoſition* eſt une narration de ce qui s'eſt paſſé dans l'avant-ſcène. Le premier acteur qui paroît, la doit au public; mais comme le public eſt ſuppoſé n'être pas préſent, l'acteur eſt forcé de ſe la faire à lui-même, ou à quelque autre perſonnage: il n'y a que ces deux moyens; chacun peut être bon & très-défectueux. Voici en quoi.

Expoſition que l'Acteur ſe fait.

Si le perſonnage ſe fait de ſang-froid une longue récapitulation de ce qu'il ſait déja, la mal-adreſſe de l'Auteur perce; l'*expoſition* eſt mauvaiſe, parce qu'il n'eſt pas naturel qu'un homme ſe faſſe confidence à lui-même d'une choſe qu'il n'ignore pas; mais l'*expoſition* eſt

bonne, ſi les événements paſſés cauſent à ce même perſonnage aſſez de joie ou de chagrin pour que ſes tranſports le forcent comme malgré lui à ſe les rappeller. La première ſcène des *Adelphes* de *Térence* va nous fournir l'un & l'autre exemple.

Micio appelle *Storax*, qu'il avoit apparemment envoyé à la découverte d'*Eſchinus*. *Storax* ne répond pas. *Micio* conclut de-là qu'*Eſchinus* n'eſt pas revenu de l'endroit où il a ſoupé la veille; il ſe livre à tout ce qu'un père tendre peut craindre pour un fils abſent; & ſes alarmes, en nous préparant à tout ce qu'eſt capable de faire un jeune homme qui a découché, nous apprennent en même-temps à quel point le bon-homme s'y intéreſſera: & tout cela ſans affectation, ſans que le deſſein de l'Auteur perce. Mais quand, dans le reſte de la ſcène, *Micio* a la patience de ſe dire à lui-même que ce fils n'eſt pas ſon fils, qu'il eſt à ſon frere, que ce frere a une humeur tout-à-fait oppoſée à la ſienne; que lui *Micio* a toujours vécu à la ville d'une manière douce & tranquille, qu'il a pris le parti des gens qui aiment le repos & qui font conſiſter le bonheur à ne pas ſe marier; que ſon frere au contraire a paſſé ſes jours à la campagne, qu'il a pris une femme dont il a eu deux fils: quand *Micio* ſe dit qu'il a adopté l'aîné; quand il ſe fait une récapitulation de tout ce qu'il lui donne, des bontés qu'il a pour lui, des querelles qu'il eſſuie de ſon frere par rapport à cela, &c. quand il a la bonté de débiter quarante-cinq vers pour ſe rappeller tranquillement tant de choſes qu'il n'a ſûrement pas oubliées, je m'é-

crie, voilà qui n'eſt pas vraiſemblable ; &, d'après cela, je conclus hardiment que l'*expoſition* eſt mauvaiſe.

Expoſition faite à un autre perſonnage.

En ſuivant cette ſeconde méthode on inſtruit le ſpectateur en feignant d'inſtruire un des perſonnages de la pièce ; par conſéquent ce perſonnage doit ignorer ce qu'on veut lui apprendre. Quand *Moliere* nous inſtruit de toutes les bigoteries que *Tartuffe* a miſes en uſage pour s'inſinuer dans l'eſprit d'*Orgon* & pour s'introduire chez lui ; *Moliere* nous l'apprend par la bouche du crédule *Orgon*, & celui-ci les raconte à *Cléante* qui les ignore.

Quinault emploie un autre expédient dans *la Mere coquette*, il y fait inſtruire un perſonnage de ce qu'il n'ignore pas, en lui diſant : tu ſais ceci, tu ſais cela. Ce qui rend une choſe vicieuſe ne peut l'excuſer, & *Laurette* fait fort bien de répondre :

Contez-moi ſimplement ce que je ne ſais point.

Pour que l'*expoſition* ſoit bonne il ne ſuffit pas d'apprendre les événements qui ont précédé l'action, à un perſonnage qui les ignore, il faut encore en inſtruire ſeulement ceux qui ſont intéreſſés à les ſavoir, ou ceux à qui l'on a grand intérêt de les apprendre.

Dans *Pourceaugnac*, *Sbrigani* rapporte à *Julie* & à *Eraſte* tout ce qu'il fait de ſon héros.

Ce n'eſt pas ſeulement parce que *Julie* & *Eraſte* ignorent ce qu'eſt *M. de Pourceaugnac*, c'eſt encore parce qu'ils ſont très-intéreſſés à connoître un homme qui vient traverſer leurs amours.

Plaute & *Térence* n'y cherchoient pas tant de façon. Pour ne pas multiplier les exemples, tâchons d'en trouver un qui prouve en même-temps que les Anciens racontoient non-seulement leur avant-scène à des personnages qui n'étoient pas intéressés à être instruits, mais encore à des personnages qu'ils n'avoient eux-mêmes nul intérêt d'instruire : la première scène de *l'Andrienne* remplira ce double but.

Simon traîne impitoyablement *Sosie* sur la scène, & lui débite cent quarante-quatre vers pour lui apprendre qu'il étoit autrefois fort content de son fils, & qu'il ne l'est plus autant ; qu'il se doute de son amour pour l'*Andrienne* ; que cette *Andrienne* étoit jadis fort laborieuse & très-retirée chez elle, mais que depuis elle a changé de conduite. Il l'instruit enfin des moyens qu'il veut employer pour savoir s'il doit quereller son fils ou non. A quoi bon cette longue confidence ? *Sosie* est-il intéressé à savoir tout cela ? *Simon* a-t-il intérêt à l'apprendre à *Sosie ?* Non. *Sosie* ne sert à rien dans la pièce, & *Simon* a un double tort, celui de bavarder avec un pauvre diable qui n'a que faire de ce qu'il lui apprend, & celui de se choisir un confident qui ne lui sera d'aucune utilité.

Exposition de l'état actuel, de l'action & des moyens qui doivent servir à la marche de l'intrigue, à ses développements, au jeu des ressorts, &c.

Après avoir fait part au spectateur de l'histoire des principaux personnages d'un drame, après l'avoir intéressé à leur sort par cette con-

fidence, il eſt juſte de lui apprendre nettement, & le plutôt qu'on peut, l'état actuel de leurs affaires, & de le préparer adroitement ſur ce qui peut leur arriver d'heureux ou de malheureux; mais de façon que flottant entre la crainte & l'eſpérance, il s'intéreſſe aux événements.

Dans les *Précieuſes ridicules*, l'Auteur, après avoir rendu compte, des traitements qu'ont eſſuyé *du Croiſy* & *la Grange*, annonce le dépit du dernier avec le deſſein qu'il a de punir les *Précieuſes*; & il prépare les reſſorts qu'il veut employer, de façon cependant que le ſpectateur voie dans l'éloignement un projet qu'il ne ſauroit démêler, mais qu'il deſire voir remplir.

Expoſition des Perſonnages.

Le ſpectateur veut encore connoître les perſonnages qui doivent concourir à des événements auxquels il s'intéreſſe. Il attend avec impatience ceux qui lui ſont annoncés; il eſt mécontent de voir paroître ceux auxquels on ne l'a pas préparé. Il voit avec plaiſir *Maſcarille* dans les *Précieuſes ridicules*, parce que ſon maître a fait naître l'envie de le connoître. Quand au contraire *Criton* paroît dans *l'Andrienne*, on ſe demande, que veut cet homme? Et les plaiſants répondent, il vient pour faire le dénouement.

En revanche, il faut auſſi prendre bien garde de n'annoncer que les acteurs qui doivent paroître; ou ſi l'Auteur a beſoin d'un perſonnage qu'il ne peut introduire ſur la ſcène, il doit lui ſuppoſer des raiſons valables pour s'en diſpenſer. *Deſtouches* parle toujours dans *le Glorieux* de la femme de *Liſimon*. C'eſt elle qui

protege le rival du Comte, & elle ne paroît pas ; mais les ſpectateurs n'en ſont point inquiets. *Valere* a pris la peine de leur dire que ſa mère étoit malade.

Plaute ne donne pas d'auſſi bonnes raiſons. A-t-il beſoin de parler d'un perſonnage qui ne paroîtra pas, il dit dans le prologue qu'il a fait couper le pont de communication qui étoit entre ce perſonnage & le ſpectateur.

Il faut en annonçant les perſonnages peſer ſur le caractère, l'humeur, le ridicule, l'adreſſe de chacun d'eux, & peindre avec des couleurs plus marquées le côté par lequel on doit les voir plus ſouvent.

Orgon, dans la pièce de *l'Impoſteur*, doit jouer le rôle d'un homme totalement dupe de la cagoterie de ſon *Tartufe ;* auſſi, d'après le portrait que *Dorine* en fait, le ſpectateur ne peut s'attendre qu'à lui voir ce ridicule.

Il faut ſur-tout en nous peignant le caractère, l'humeur, le ridicule, l'adreſſe que chacun d'eux doit avoir dans le courant de la pièce, ne pas nous promettre ce qu'ils ne tiendront pas. Le héros des *Fourberies* de *Scapin* parle, écoutons :

A vous dire la vérité, il y a peu de choſes qui me ſoient impoſſibles, quand je m'en veux mêler. J'ai ſans doute reçu du ciel un génie aſſez beau pour toutes les fabriques de ces gentilleſſes d'eſprit, de ces galanteries ingénieuſes, à qui le vulgaire ignorant donne le nom de *fourberies ;* & je puis dire, ſans vanité, qu'on n'a guère vu d'homme qui fût plus habile ouvrier de reſſorts & d'intrigues, qui ait acquis plus de gloire que moi dans le métier.

Scapin s'annonce pour un grand fourbe, il

tient parole. Voyons préſentement comme on nous peint Iſabelle dans le *Glorieux*.

LISETTE.

Pour Iſabelle, elle aime avant que de connoître ;
Mais ſon penchant ne peut l'aveugler tellement,
Qu'il dérobe à ſes yeux les défauts d'un amant.
Les cherchant avec ſoin, & les trouvant ſans peine,
Après quelques efforts, ſa victoire eſt certaine.
Honteuſe de ſon choix elle reprend ſon cœur ;
Et l'on voit à ſes feux ſuccéder la froideur :
Sur le point d'épouſer elle rompt ſans myſtère.

D'après ce portrait, le public s'attend à voir l'inconſtance d'*Iſabelle* animer l'action ; il eſt bien trompé, la Belle ſouffre très-conſtamment toutes les impertinences du Comte.

Lorſque le héros ne paroît pas le premier ; toutes les ſcènes qui précédent ſon arrivée doivent nous le peindre ou nous entretenir de lui comme dans le *Tartufe*. Il eſt encore néceſſaire que le héros en paroiſſant ſe caractériſe par quelque trait frappant qui faſſe dire au ſpectateur le voilà tel qu'on nous l'a peint ou tel que le titre l'annonce. *Tartufe* entre ſur la ſcène, voit *Dorine* & s'écrie :

Laurent, ſerrez ma haire avec ma diſcipline,
Et priez que toujours le Ciel vous illumine.
Si l'on vient pour me voir, je vais aux priſonniers
Des aumônes que j'ai partager les deniers.

Gardons-nous d'un écueil tout-à-fait oppoſé, & n'annonçons pas avec trop d'emphaſe un perſonnage lorſqu'il ne doit pas jouer un rôle eſſentiel. Voyons dans *Pourceaugnac* les éloges que *Sbrigani* prodigue à Nérine.

Je ſuis confus des louanges dont vous m'honorez ; & je pourrois vous en donner avec plus de juſtice ſur les merveilles de votre vie, & principalement ſur la gloire que vous aquîtes, lorſqu'avec tant d'honnêteté vous pipâtes au jeu, pour douze mille écus, ce jeune Seigneur étranger que l'on mena chez vous ; lorſque vous fîtes galamment ce faux contrat qui ruina toute une famille ; lorſqu'avec tant de grandeur d'ame vous fûtes nier le dépôt qu'on vous avoit confié ; & que, ſi généreuſement, on vous vit prêter votre témoignage à faire pendre ces deux perſonnes qui ne l'avoient pas mérité.

NÉRINE.

Ce ſont petites bagatelles qui ne valent pas qu'on en parle, & vos éloges me font rougir.

Qui ne croiroit que cette *Nérine* ſi bien annoncée pour une illuſtre, & qui par ſes exploits connus ne le cede pas à *Sbrigani* ; qui ne croiroit, dis-je, qu'elle va faire la moitié des frais de l'intrigue, & partager les lauriers de ſon concurrent? Point du tout ; elle ne parle plus, elle n'agit plus, on ne la voit plus.

L'expoſition doit être claire & rapide.

Le moyen le plus ſûr pour donner à l'*expoſition* ces deux qualités, eſt de la débarraſſer non-ſeulement des perſonnages & des portraits qui ſont étrangers au ſujet, comme nous venons de le remarquer, mais encore de tous les détails, à moins qu'ils ne ſoient néceſſaires pour annoncer quelque choſe. Examinons la premiere ſcène du *Joüeur*, de *Regnard*, & nous verrons qu'elle eſt preſque toute remplie de détails inutiles, nuiſibles même à la pièce.

ACTE I. SCÈNE I.

HECTOR, *dans un fauteuil, près d'une toilette.*

Il eſt, parbleu, grand jour. Déja de leur ramage
Les coqs ont éveillé tout notre voiſinage.
Que ſervir un joueur eſt un maudit métier!
Ne ſerai-je jamais laquais d'un ſous-fermier?
Je ronflerois mon ſoul la graſſe matinée,
Et je m'enivrerois le long de la journée:
Je ferois mon chemin, j'aurois un bon emploi;
Je ſerois, dans la ſuite, un Conſeiller du Roi,
Rat de cave ou Commis; & que ſait-on? peut-être
Je deviendrois un jour auſſi gras que mon maître:
J'aurois un bon carroſſe, à reſſorts bien lians;
De ma rotondité j'emplirois le dedans.
Il n'eſt que ce métier pour bruſquer la fortune:
Et tel change de meuble & d'habit chaque lune,
Qui, Jaſmin autrefois, d'un drap du ſceau couvert,
Bornoit ſa garderobe à ſon juſtaucorps vert.
Quelqu'un vient. Si matin, Nérine, qui t'envoie?

Les trois premiers vers & le dernier tiennent ſeuls à la pièce; les uns annoncent qu'*Hector* eſt le valet du *Joueur*, & l'autre, que *Nérine* paroît. Mais à quel propos *Hector* nous parle-t-il des plaiſirs qu'il goûteroit s'il avoit eu le bonheur de ſervir un financier? Ne vaudroit-il pas mieux employer le temps à nous peindre les maux qu'on eſſuie au ſervice d'un brelandier? il reſſent les uns, il eſt bien éloigné des autres. Son affectation à parler des financiers me fait croire que j'en verrai dans la pièce, & il n'en paroît point.

Si les détails étrangers à un ſujet ſont contraires à la clarté & la briéveté de l'*expoſition*, quel coup mortel doivent lui porter des ſcènes entieres qui lui ſont tout-à-fait inutiles!

Les

es anciens offrent ſouvent des exemples de ette mal-adreſſe, & nous en trouverons un dans *Phormion* de *Térence.*

ACTE I. SCÈNE I.

DAVUS.

Mon meilleur ami & mon compatriote Géta vint hier e trouver : je lui devois une petite ſomme que je lui pporte. J'ai ouï dire que ſon jeune maître s'eſt marié, t je ne doute nullement que cet argent ne ſoit pour faire n préſent à la nouvelle mariée. Quelle injuſtice, bons Dieux ! faut-il que les pauvres donnent toujours aux riches ? Tout ce que ce pauvre miſérable a pu épargner de ſon petit rdinaire, & en ſe refuſant juſqu'à la moindre choſe, elle le raflera tout d'un coup, ſans penſer ſeulement à toutes les peines qu'il a eues à le gagner. Patience pour cela, mais ce ſera encore à recommencer quand ſa maîtreſſe aura ccouché, quand le jour de la naiſſance de l'enfant viendra, uand il ſera initié aux grands myſtères : enfin, à toutes es bonnes fêtes on donnera à l'enfant, & ce ſera la mere ui en profitera. N'eſt-ce pas là Géta que je vois ?

Pourroit-on ſe figurer que cet argent ſi bien annoncé ne ſervira en rien à l'intrigue ? le croiroit-on, ſur-tout quand on ſait que tout l'embarras conſiſte à trouver une ſomme pour acheter un eſclave, & qu'on voit *Phédria* conjurer *Géta* de la lui procurer ?

Il faut que l'expoſition finiſſe avec le premier acte.

L'attention que le ſpectateur eſt obligé d'avoir pour s'inſtruire de l'avant-ſcène, & retenir des faits auxquels il ne s'intéreſſe pas encore, eſt une eſpèce de travail pour lui : il y conſacre volontiers tout le premier acte ; ce temps une fois paſſé, il veut recueillir le fruit

de ſon application : toute nouvelle *expoſition* le choque & le fatigue. Telle eſt celle que *Moliere* fait à la premiere ſcène du quatrieme acte de *l'Etourdi* : non content de n'apprendre que là au ſpectateur le véritable nom & l'hiſtoire ſecrete d'un Acteur qu'il a vu dès le premier acte, il expoſe encore un nouveau perſonnage & une nouvelle intrigue. Le fils de *Zanobio Ruberti* annoncé ſeulement au quatrieme acte, fait tout le ſujet du cinquième, & ſe trouve intéreſſé au dénouement ; il méritoit bien que l'Auteur fît mention de lui dès le commencement de la pièce.

CHAPITRE XXXI.

Du point où doit commencer l'action d'une Fable comique.

Les Légiſlateurs du Théâtre n'ont pas manqué d'aſſigner aux Auteurs le *point* où doit commencer l'*action*. Les uns veulent qu'un Poëte dramatique, partageant ſa fable en deux parties égales, mette la premiere dans l'avant-ſcène & en récit, & la ſeconde en *action* ; les autres ne donnent à cette action que le tiers de la pièce. Il en eſt qui ſe jettent dans l'excès contraire & qui n'exigent preſque point d'avant-ſcène ; je penſe que ces derniers ſe ſont totalement trompés.

Une pièce qui n'a point d'avant-ſcène, ou qui en a bien peu, a néceſſairement auſſi, dans ſes commencemens, une marche traînante &

ennuyeuſe. La raiſon en eſt bien ſimple : l'amour eſt la baſe, le fondement, & l'une des machines principales de toutes les comédies; deux amants qui commencent à ſe lorgner, à s'agacer, à ſe parler, à ſe rendre des ſoins minutieux, ne peuvent pas aller bien rapidement, ou bien ils ne ſont pas honnêtes, & le Théâtre exige de l'honnêteté & de la rapidité.

Voyez le *Menteur* du grand *Corneille*. *Dorante* nous apprend qu'il arrive de Poitiers, où il faiſoit ſon Droit, & qu'il a quitté la robe pour l'épée : voilà en quoi conſiſte l'avant-ſcène. *Clarice*, *Lucrece* & *Iſabelle* paroiſſent. *Clarice* fait un faux-pas, accompagné d'un cri; le galant *Dorante* vole à ſon ſecours, déclare ſon amour : & voilà l'*action* en mouvement. Elle ne peut aller que bien lentement, l'amant ne ſait encore ni le nom ni la demeure de ſa belle, & l'amante, malgré ſa coquetterie & le plaiſir qu'elle ſent à être cajolée, peut encore moins contribuer à ſa rapidité ſans manquer tout-à-fait à la bienſéance; ce qui ſeroit encore pis. Auſſi l'intrigue eſt-elle traînante juſqu'à la fin du ſecond acte, lorſque l'amour, ou, pour mieux dire, le goût de *Dorante*, s'étant un peu fortifié, ſon pere l'alarme en lui propoſant un mariage.

Je ſais bien que les ſpectateurs s'amuſent, en attendant une *action* plus vive, de quelques menſonges dans leſquels *Dorante* s'embarraſſe, & qu'ils ſont intrigués pour ſavoir comment il ſe tirera d'affaire : mais l'intérêt de curioſité ne vaut pas celui de ſentiment; l'un n'amuſe que l'eſprit, l'autre affecte le cœur. D'ailleurs, en expoſant au ſpectateur une intrigue déja avan-

cée, en l'intéreſſant pour deux amants qui, déja loin de toutes les ſimagrées de l'amour, & de ſes enfantillages, partagent de bonne foi ſa tendre vivacité, & ſont ſur le point de ſe voir heureux ou malheureux, un Auteur réunit & l'intérêt de curioſité & l'intérêt de ſentiment; le premier acquiert même beaucoup plus de force quand l'autre l'accompagne.

Au reſte, ſi le ſpectateur veut qu'on lui préſente d'abord un amour bien établi, il en eſt ainſi de tous les autres principaux reſſorts de la comédie : il n'aime à voir naître & détruire que ceux qui, en ſe croiſant, en ſe ſuccédant mutuellement, redoublent les mouvemens des grandes machines.

Dans *le Tartufe*, lorſque l'action commence, *Marianne* eſt déja promiſe à *Valere*; *Tartufe* s'eſt déja introduit dans la maiſon d'*Orgon*; & *Orgon*, qui a déja changé de réſolution, a projetté de donner ſa fille à l'impoſteur. Ne m'avouera-t-on pas que la marche de la pièce ſeroit bien moins attachante ſi l'amour de *Marianne* & de *Valere* ne faiſoit que de naître, & ſi *Tartufe* n'étoit pas encore chez *Orgon*, ſi le mariage de *Tartufe* & de *Marianne* n'étoit pas conclu dans la tête du pere? L'Auteur nous fait partir d'un point où il ſeroit obligé de nous traîner; au lieu qu'en entrant dans la lice, nous voyons le but, & nous croyons y toucher. Le choc des obſtacles qui peuvent nous en éloigner, & les heureux événements qui peuvent nous en rapprocher, nous affectent davantage : ils intéreſſent bien plus vivement notre curioſité & notre cœur.

L'Abbé *d'Aubignac* veut que les Auteurs

prennent l'*action* à ſon dernier point : écoutons-le.

« Après qu'un Auteur aura choiſi ſon ſujet, » il faut qu'il ſe ſouvienne de prendre l'*action* » qu'il veut mettre ſur le théâtre à ſon dernier point, &, s'il faut ainſi dire, à ſon » dernier moment ; & qu'il croie, pourvu qu'il » n'ait point l'eſprit ſtérile, que moins il aura » de matière empruntée, plus il aura de liberté pour en inventer d'agréable ; &, à toute » extrémité, qu'il ſe reſtreigne juſqu'à n'en » avoir en apparence que pour faire un acte : » les choſes paſſées lui fourniront aſſez pour » remplir les autres, ſoit par récits, ſoit en » rapprochant les événements de l'hiſtoire, ſoit » par quelques ingénieuſes inventions ».

M. l'Abbé parle un peu leſtement ſur un ſujet auſſi délicat. Il ne ſuffit pas de n'avoir point l'eſprit ſtérile pour prendre l'*action* à ſon dernier point, & remplir cinq actes avec une matière qui paroît à peine ſuffiſante pour un, il faut avoir les plus grandes reſſources dans l'imagination. Diſons mieux, il faut être doué du plus rare génie, à moins de mettre en uſage les pitoyables reſſources qu'indique *d'Aubignac*, comme d'appeller les récits à ſon ſecours, & d'embellir les choſes préſentes avec les choſes paſſées. Je ne comprends pas bien clairement ce que M. *l'Abbé* veut dire par-là ; mais je ſais que tout ce qui eſt ou a dû être englobé dans l'avant-ſcène d'une pièce, a mauvaiſe grace dans l'action, ſoit qu'on veuille le réciter ou le mettre en mouvement.

Je ne prétends pas décourager les jeunes Auteurs qui, piqués de la noble émulation de ſe

ſignaler, voudroient prendre une *action* à ſon dernier moment; au contraire, ils feront très-bien, & je les y exhorte, s'ils ſe ſentent aſſez de reſſources dans l'eſprit pour féconder le peu de matière qui leur reſte, & pour remplir leur tâche ſans ſecours étranger. C'eſt le moyen le plus sûr pour ſurprendre les connoiſſeurs, & captiver leur ſuffrage; mais je dois leur repréſenter en même temps que nos plus grands Maîtres ont échoué lorſqu'ils ont pouſſé la témérité trop loin.

Examinons de ſang-froid toutes les pièces dont l'*action* ne commence qu'après la fin ordinaire des autres, c'eſt-à-dire, après le mariage des principaux perſonnages. Point de milieu, elles ſont toutes un peu leſtes, comme *George Dandin*, & *Amphitrion*; ou bien l'Auteur a été obligé d'appeller à ſon ſecours des perſonnages étrangers, & de ſe ſauver par une double intrigue, comme *Deſtouches*, dans *le Philoſophe marié*, & *la Chauſſée*, dans *le Préjugé à la mode*. Analyſons en paſſant ce dernier exemple.

Durval & *Conſtance* ſont mariés depuis long-temps. *Conſtance* n'a pas ceſſé d'adorer ſon époux; *Durval*, plus inconſtant, lui a fait des infidélités: mais l'Amour venge l'Hymen, & ramène le perfide vers ſa femme, plus épris qu'il ne le fut jamais. Cependant la crainte d'eſſuyer les fierrés d'une épouſe outragée & les railleries de ſes amis, l'empêche de faire éclater ſa tendreſſe. Il fait en ſecret des préſens à ſa femme, & n'attend qu'un inſtant favorable pour tomber à ſes pieds.

L'*action* commence là. Je défie qu'elle puiſſe être plus avancée: *Durval* n'a qu'à dire un mot

pour être heureux. Cependant l'Auteur trouve le ſecret de filer encore cinq actes ; mais comment ? en amenant dans la pièce une *Sophie* qui ne veut point épouſer *Damon*, parce qu'elle craint d'être malheureuſe comme *Conſtance*, & qui ne ſe déterminera que lorſque *Durval* reprendra ſes premières chaînes. Voilà par conſéquent *Durval* qui, aux yeux du ſpectateur, agit, dès ce moment, pour lui & pour ſon ami : l'intrigue, l'*action*, l'intérêt, tout devient double ; le ſpectateur verra un double denouement, ou il n'en verra aucun.

Si l'Auteur m'avoit ſeulement intéreſſé pour *Durval* & *Conſtance* ; s'il n'eût employé d'autres moyens pour cela que les ſottes irréſolutions & le ridicule préjugé de l'époux, je lui aurois prodigué des éloges. Dès qu'il m'avoue ſa foibleſſe, en mêlant à un fil d'or un fil de laiton, afin de diriger, tant bien que mal, ſon ouvrage, je dis, il eut tort de préſumer de ſes forces, & j'exhorte les Auteurs à ne pas l'imiter.

Je défie qu'on puiſſe établir des loix bien poſitives ſur un ſujet pareil. C'eſt aux Auteurs à ſentir le fort & le foible de leur roman, à jetter dans l'avant-ſcène tout ce qui pourroit fatiguer ou refroidir le ſpectateur, & à faire naître l'*action* au point où la fable, commençant à être intéreſſante, promet de le devenir encore davantage. Je leur ai fait voir le danger des deux extrémités ; c'eſt à eux de choiſir un juſte milieu, qui ne les force pas à précipiter leurs incidents, ou à les alonger par le ſecours d'une intrigue à deux fils, comme *la Chauſſée*.

CHAPITRE XXXII.

De l'Action, du Nœud, des Incidens.

CE qui se passe depuis l'exposition jusqu'à la catastrophe, doit être en mouvement & non en récit, puisque nous l'appellons *action*, puisque les personnages de cette *action* se nomment *acteurs* & non pas *orateurs*, puisque ceux qui sont présents s'appellent *spectateurs* & non pas *auditeurs*, puisqu'enfin le lieu qui sert aux représentations est connu sous le nom de *théâtre* & non pas d'*auditoire*. Il faut donc que l'*action* parle à l'ame plus par le secours des situations & des yeux, que par celui des oreilles. Malheur à l'*action* qui n'est pas frappante par elle-même, & qui a besoin d'être soutenue par un discours fleuri !

Un homme curieux de voir l'effet que nos spectacles produiroient sur un payſan, y conduisit, dit-on, un de ses fermiers, un jour de tragédie. Après la représentation, on demanda au payſan s'il s'étoit bien amusé : à merveille, dit-il ; j'ai vu des beaux Messieurs, des belles Dames, tous bien parés, bien enjolivés. On lui demanda ensuite s'il avoit trouvé beau ce qui s'étoit passé sur le théâtre : alors il s'écria qu'il s'étoit bien gardé de regarder trop souvent de ce côté : il y avoit là, dit-il, des gens qui s'entretenoient de leurs affaires, & il n'eût pas été honnête de les écouter. Si la naïveté du payſan prouve que la diction de cette pièce étoit

naturelle, elle prouve auſſi bien clairement que l'action manquoit de force & de vérité.

Qu'on faſſe voir à l'homme le plus idiot, le cinquieme acte de *Rodogune*, le quatrieme de *Mahomet*, le dernier de *Sémiramis*, il partagera malgré lui la ſituation des perſonnages; il s'intéreſſera malgré lui aux événements: il frémira en voyant la coupe funeſte paſſer des mains de *Cléopâtre* ſur les lévres d'*Antiochus*: ſon cœur ſera déchiré comme celui de *Zopire* quand *Seide* portera le coup mortel: *Ninias* ſortant égaré, éperdu, du tombeau où il vient de poignarder ſa mere, le fera friſſonner & l'obligera à partager ſon trouble: & cette même *Sémiramis* qui revient frappée de pluſieurs coups mortels, lui arrachera des larmes. Il eſt très aiſé d'appliquer ces réflexions à la comédie: lorſqu'il ſe fait dans une rue le plus petit mouvement extraordinaire, eſt-on le maître de ne pas porter ſes regards de ce côté, de ne pas s'intéreſſer à ce qui s'y paſſe?

Les Anciens ont confondu le *nœud* avec ce que nous appellons l'*action*. Je ſuis loin de penſer de même. L'*action* eſt, comme je viens de le dire, ce qui ſe paſſe depuis l'expoſition juſqu'au dénouement; mais le *nœud* eſt ce qui lie les reſſorts de cette *action*. Le *nœud* eſt lui-même plus ou moins ſerré par les *incidents* qui ralentiſſent ou précipitent l'*action*, en rapprochant ou en éloignant la cataſtrophe qui doit tout dénouer.

Pour que le *nœud* d'une *action* ſoit dans les régles dictées par le bon ſens & par l'expérience; tous les *incidents*, tous les embarras, doivent naître naturellement du fond du ſujet. Dans

Crispin Médecin, *Lise* & *Grand Simon* consultent *Crispin* qui est déguisé en médecin dans la maison de *Mirobolan*. L'embarras dans lequel ils le jettent est très-plaisant; les pilules qu'il leur ordonne de prendre font beaucoup rire. Mais est-il naturel qu'on consulte un médecin pour découvrir où est un chien perdu, & pour savoir si l'on est aimé d'une fille? Je consens pour un instant que l'Auteur transporte son action dans un siècle tout-à-fait ignorant: *Lise* & *Grand Simon*, simples au point de consulter un médecin pour savoir où est un chien perdu, & ce que pense une fille, le feront-ils jamais au point de prendre les pilules qu'il leur ordonne? Non, sans doute. Par conséquent les *incidents* de cette pièce sont défectueux.

Il ne suffit pas que les *incidents* tiennent naturellement au sujet, il faut encore qu'ils se préparent mutuellement, & qu'ils naissent l'un de l'autre; que la chaîne qui les lie parte du même point. Je prendrai un exemple dans une de ces pièces, que l'ignorance ou le sot bel esprit croit déprimer, en les appellant des *farces*. Dans le *Malade imaginaire*, on apporte un *lavement*: il vient tout naturellement dans la maison d'un homme qui, de son propre aveu, en prend ordinairement vingt par mois. *Béralde* renvoie le *lavement*, & rien n'est plus naturel, puisqu'il est occupé dans le moment même à prouver à son frere que les remèdes le tueront. M. *Fleurant*, piqué de ce qu'on le congédie, lui & sa seringue, va porter plainte à M. *Purgon*, qui, furieux qu'on ait contrevenu à ses ordonnances, vient menacer *Argan* de la *bradipepsie*, de la *dipepsie*, de la *pepsie*, de la *lienterie*, de

la *dyſſenterie*, de l'*hydropiſie*, & finalement de la privation de la vie. Il ne borne pas là ſa vengeance; il déchire la donation qu'il a faite à ſon neveu en faveur de ſon mariage avec la fille du *Malade imaginaire*, & ne veut plus avoir aucune liaiſon avec lui : on voit que tous ces incidents tiennent au fond du ſujet; qu'ils ſe donnent mutuellement naiſſance; qu'ils ſont liés l'un à l'autre, & que le *lavement* fait le dénouement, puiſque *Cléante* n'auroit pas obtenu *Angélique*, ſi *Purgon*, en déchirant la donation, & en rompant avec *Argan*, n'eût en même temps rompu le mariage projetté entre *Angélique* & *Thomas Diafoirus*. Voilà comme, chez un homme de génie, l'*incident* le plus petit en apparence produit de grands effets.

Nous avons, je le ſais, des *pièces* dans leſquelles l'Auteur a négligé de lier les *incidents*. Dès qu'il a fait naître un embarras, qu'il en a tiré parti, il l'abandonne tout-à-fait pour en imaginer un autre qui n'a aucun rapport au premier. Ces *incidents* n'ont certainement pas le mérite de ceux qui ſont inſéparables : il ſeroit pourtant ridicule de vouloir les bannir de la ſcène; mais il faut que le poëte, en ſe débarraſſant de chacun en particulier, ait du moins grand ſoin de le dénouer d'une façon naturelle. *Baron*, dans *l'Homme à bonne fortune*, met *Moncade* dans pluſieurs embarras qui ne ſont nullement liés l'un à l'autre. Et il en eſt un ſur-tout qu'il dénoue d'une maniere bien forcée. *Araminte*, piquée contre *Moncade*, fait voir à *Lucinde*, amante de ſon perfide, une lettre qu'elle a reçue de lui : elle eſt conçue en ces termes :

ACTE II. SCÈNE XI.

Je ſuis à la campagne depuis deux jours, & j'y ſuis ſans Lucinde. La complaiſance que je ſuis obligé d'avoir pour une tante malade, me fait reſter ici dans une étrange ſolitude. N'eſſayera-t-on point de me la rendre ſupportable? Si vous ne vous chargez de ce ſoin, *ma chere Lucinde*, ma gloire, ma fortune, toute la terre enſemble n'en viendroit pas à bout. Je n'aimerai & n'adorerai que vous de ma vie. Adieu.

Lucinde, furieuſe, montre la lettre à *Moncade*, il entreprend de prouver qu'elle eſt adreſſée à elle-même. Il y réuſſit en ne s'arrêtant pas ſur la virgule qui devoit être entre *ma chere* & *Lucinde*. On voit la différence que produit cette virgule ſupprimée; mais on voit auſſi que l'Auteur, en imaginant l'embarras, s'étoit ménagé le moyen d'en ſortir en ne ponctuant pas la lettre.

Les *incidents* ont beau naître d'un ſujet, être accrochés les uns aux autres, & terminés naturellement, ils ne donnent point une marche rapide à l'action, s'ils ne ſont alternativement heureux & malheureux. Voyez l'*Etourdi* de *Moliere*. Nous avons déjà dit que cette pièce étoit une des plus médiocres de l'Auteur; cependant elle attache. Pourquoi? parce que le ſpectateur eſt continuellement balloté par des événements qui ſe contrarient ſans ceſſe, qui l'éloignent de la concluſion, quand il croit y toucher, ou qui l'en rapprochent tout-à-coup quand il penſe en être bien loin. Il n'en eſt pas ainſi, me dira-t-on, des *incidents* qui nouent l'action de *Pourceaugnac*; ils ſont tous favorables aux amants, & contraires au héros. Cela eſt vrai, tout autre

que *Moliere* auroit rendu les myſtifications du Limouſin auſſi ennuyeuſes que celles de *Dom Japhet*. *Moliere* a paré le coup en grand maître; il n'eſt pas un ſeul de ces *incidents* qui ne ſerve au dénouement, tous tendent à faire prendre la fuite au héros qu'on veut chaſſer. Et de tous les mérites que doivent avoir les *incidents* heureux, celui de concourir à faire le dénouement eſt le plus eſſentiel.

S'il eſt néceſſaire dans les *pièces de caractère* que, depuis l'expoſition juſqu'à l'arrivée du héros, tout le peigne, tout nous parle de lui; il eſt clair par une ſuite de cette regle, qu'une *pièce de caractère* eſt défectueuſe, ſi, après qu'on nous a fait le portrait du premier perſonnage, après qu'il a paru lui-même à nos yeux, nous ne voyons pas toute l'*action* rouler par lui, ſur lui, ou pour lui; c'eſt-à-dire, s'il n'eſt pas la cauſe directe ou indirecte de tout ce qui ſe paſſe ſur la ſcène; ſi tout ne part pas de lui, ou ne rejaillit pas ſur lui; ſi enfin la ſcène eſt un ſeul moment ſans qu'il y ſoit queſtion de lui.

Ne ſommes-nous pas bien ſatisfaits lorſque dans la *Métromanie* nous voyons le héros emprunter juſqu'à ſon nom de la manie qui le domine, lorſqu'il eſt épris de la beauté imaginaire qui l'a charmé par ſes vers, lorſqu'il croit *les Muſes attriſtées* de la perte de ſes tablettes, lorſqu'il ſe déclare malgré lui, l'Auteur de la pièce nouvelle, ſur-tout lorſqu'il ſéche d'impatience dans l'attente de la chûte où de la réuſſite de ſa comédie?

Le ſpectateur reſſent le plaiſir le plus vif en voyant *Francaleu*, enchanté de ſa tragédie, *s'accrocher au premier qu'il rencontre* pour lui en

faire la lecture, *dût-il ronfler debout ;* en voyant ſon courroux contre le plaideur qui l'a empêché *d'être Poëte cinq à ſix ans plutôt ;* en le voyant enfin s'avouer pour *la Muſe originale* dont M. *de l'Empyrée* eſt amoureux.

Les ſcènes de *Baliveau* ſont auſſi d'une grande beauté, parce que toutes celles qu'il a, ſoit avec *Francaleu* ou avec *Damis*, ne ſont amenées, filées & dénouées que par la *Métromanie* annoncée dans le titre. Les différentes beautés que nous venons d'indiquer ont beau être accumulées, elles ne font certainement pas longueur : il n'en eſt pas de même des ſcènes amoureuſes. Pourquoi cela ? Parce que l'amour pétulent de *Dorante* & la tendreſſe indolente de *Lucile* n'ont rien qui nous rappelle *la Métromanie*, & qui fourniſſe à ſes développements. « *La Métromanie*, me dira-t-on, fait naître les ſcènes » amoureuſes entre *Dorante* & *Lucile*, puiſque » cette derniere a *un tic de famille*, qu'elle » aime les vers avec paſſion, & que ſi *Dorante* » lui plaît, c'eſt par le ſecours des vers qu'il » emprunte de M. *de l'Empyrée* ». D'accord : mais tant que ces ſcènes durent, elles n'ont point le moindre rapport avec la manie des vers. Loin de nous rappeller leur ſource, elles la font totalement oublier : *la Métromanie* leur a donné naiſſance ; mais l'indolence & l'indocilité de *Lucile*, avec la pétulance de *Dorante*, les filent & les animent par l'adreſſe de *Liſette*, elle nous en prévient dans ces vers.

« . . . L'indolence eſt toujours indocile.
Et telle qu'eſt la ſienne, à ce que j'en puis voir,
La contrariété ſeule peut l'émouvoir.

Ce n'eſt pas même aſſez des défenſes d'un pere,
Si je ne la ſeconde en duègne ſévère.

. . . . . .

. . . . . .

En voilà, je penſe, aſſez pour nous faire voir que ce nouveau projet de *Liſette* va déſormais animer la partie amoureuſe de la pièce, & qu'elle n'aura plus aucun rapport avec la *Métromanie*.

Il en eſt ainſi des deux charmantes ſcènes du quatrieme acte, lorſque *Dorante*, prenant *Liſette* pour *Lucile*, l'accable de reproches, & tombe à ſes pieds pour lui demander pardon, au moment où *Lucile* elle-même arrive, & n'eſt pas médiocrement ſurpriſe de voir ſon amant à genoux devant ſa femme-de-chambre. Ces deux ſcènes, je le répete, ſont charmantes; mais elles tiennent ſi peu au ſujet, qu'elles ſeroient auſſi bonnes dans toute autre pièce que dans la *Métromanie*?

Si toutes les perſonnes qui ont devancé le héros ſur la ſcène doivent nous entretenir de lui; ſi, après l'avoir vu, tout ce qui l'entoure & ce qui ſe fait autour de lui, doit nous le rappeller; il eſt bien plus eſſentiel que le *caractère*, une fois ſur le théâtre, ne diſe & ne faſſe que des choſes propres à le peindre. Je ſuppoſe qu'on affiche pour la premiere fois *le Glorieux*. Ce titre impoſant nous frappe, nous volons au ſpectacle. En route nous nous demandons ce que c'eſt qu'un *Glorieux*; nous diſons: c'eſt un homme qui fier des avantages dont la nature l'a doué, ne ſe permet pas la moindre baſſeſſe qui puiſſe les ternir. La toile ſe léve, & nous voyons tantôt

un *Glorieux*, tantôt un *Suffiſant*, un *Impertinent*, un *Préſomptueux*. Ces mots ſont ſynonymes, me répondra-t-on ; point-du-tout. Un *Glorieux* eſt fier, comme je viens de le dire, des avantages qu'il poſſéde réellement & qu'il met au-deſſus de tout : un *Suffiſant*, un *Impertinent*, un *Préſomptueux* ſont vains des avantages qu'ils croient poſſéder ; l'un a une fierté noble qui lui ſied ; les autres une inſolence qui ajoute au ridicule de leurs prétentions.

Le véritable *Glorieux* préfére une naiſſance illuſtre à tout : il aime mieux ſe paſſer de fortune & ne pas ſe méſallier ; ou ſi la miſére l'y contraint, il n'a pas la baſſeſſe de mentir auſſi indignement que *le Comte de Tuffiere*, & d'obliger ſon domeſtique à ſoutenir le menſonge :

. . . . . Je vais dans le diſcours
Leur donner à penſer que mon pere eſt toujours
Dans cet état brillant, ſuperbe & magnifique,
Qui ſoutint ſi long-temps notre nobleſſe antique.
. . . . . .
Sur l'état de mes biens on t'interrogera :
Sans entrer en détail, réponds en aſſurance
Que ma fortune au moins égale ma naiſſance.
A Liſette, ſur-tout, perſuade-le bien.

Un *Glorieux* fier de ſa naiſſance ne déſavouera pas ſon pere, parce qu'il eſt mal mis, il le croira aſſez paré de ſa nobleſſe, ſur-tout pour paroître devant *des petits Bourgeois*. Enfin, il ne ſe permettra aucune des groſſiéretés que le *Comte* dit à ſon rival, à ſa future, à ſon beau-pere, à tout le monde.

Offrons préſentement pour modèle une pièce dans

dans laquelle chaque ſcène nous rappelle le héros, & dans laquelle en même temps le héros ne ſorte jamais du caractère annoncé. Je choiſis hardiment l'*Avare* de *Molière*. Quand *Harpagon* eſt abſent, tout nous parle de ſon avarice; quand il eſt ſur la ſcène, il nous la peint dans tout ce qu'il dit, dans tout ce qu'il fait: il n'en eſt pas diſtrait un ſeul moment, même par ſon amour, il eſt avare avec ſa maîtreſſe autant & plus qu'avec tous les autres perſonnages; enfin, c'eſt ſon avarice ſeule qui durant toute la pièce, fait agir tous les perſonnages, mouvoir tous les reſſorts, & donne du mouvement à toute la machine.

CHAPITRE XXXIII.

Du Dialogue.

LE *dialogue* d'une Comédie, dit-on communément, eſt bon quand il eſt coupé, & rapide: voilà les ſeuls préceptes qu'on donne. Il eſt des ſcènes dans leſquelles chacune de ces qualités peut produire le plus mauvais effet. Deux perſonnages ont une entrevue qu'ils déſirent également: L'un, fin, adroit, cherche à s'inſinuer dans le cœur de l'autre; le dernier s'en apperçoit & veut le démaſquer; eſt-il naturel que leur converſation ſoit coupée, qu'ils s'interrompent mutuellement par des queſtions & des répliques précipitées? Ils s'en garderont bien: l'un a trop d'intérêt à parler, & l'autre à écouter.

Elmire déſire ſavoir de *Tartuſe* ſi *Orgon* a effectivement projetté de lui donner *Marianne*. *Tartuſe* eſt amoureux d'*Elmire*, & brûle de lui déclarer ſa paſſion. Ils ſe trouvent enſemble ; *Tartuſe* croit avoir trouvé l'occaſion favorable : il la ſaiſit bien vîte, & débite cette tirade.

L'amour qui nous attache aux beautés éternelles,
N'étouffe pas en nous l'amour des temporelles.
Nos ſens facilement peuvent être charmés
Des ouvrages parfaits que le Ciel a formés.
Ses attraits réfléchis brillent dans vos pareilles ;
Mais il étale en vous ſes plus rares merveilles.
Il a ſur votre face épanché des beautés
Dont les yeux ſont ſurpris, & les cœurs tranſportés :
Et je n'ai pu vous voir, parfaite créature,
Sans admirer en vous l'Auteur de la Nature,
Et d'un ardent amour ſentir mon cœur atteint,
Au plus beau des portraits, où lui-même il s'eſt peint.
D'abord j'appréhendois que cette ardeur ſecrette
Ne fût du noir eſprit une ſurpriſe adroite ;
Et même à fuir vos yeux mon cœur ſe réſolut,
Vous croyant un obſtacle à faire mon ſalut.
Mais enfin je connus, ô Beauté toute aimable !
Que cette paſſion peut n'être point coupable,
Que je puis l'ajuſter avecque la pudeur,
Et c'eſt ce qui me fait abandonner mon cœur.
Ce m'eſt, je le confeſſe, une audace bien grande
Que d'oſer de ce cœur vous adreſſer l'offrande ;
Mais j'attends en mes vœux tout de votre bonté,
Et rien des vains efforts de mon infirmité.
En vous eſt mon eſpoir, mon bien, ma quiétude :
De vous dépend ma peine, ou ma béatitude ;
Et je vais être enfin, par votre ſeul arrêt,
Heureux ſi vous voulez, malheureux s'il vous plaît.

Etoit-il dans la nature que *Tartuſe* s'interrompit lui-même pour donner le temps à *Elmire*

de lui imposer silence ? Au contraire, il tremblait qu'on ne lui permît pas d'achever sa déclaration, & de présenter sous un aspect agréable tout ce qui peut la faire recevoir favorablement ; il n'a dû s'arrêter que lorsqu'il a demandé une réponse positive.

Et je vais être enfin, par votre seul arrêt,
Heureux si vous voulez, malheureux s'il vous plaît.

Etoit-il naturel, d'un autre côté, qu'*Elmire* interrompit *Tartufe ?* Encore moins. La surprise qu'elle ressent, ou celle qu'elle doit affecter, jointe à l'intérêt qu'elle a de connoître à fond un traître ; tout lui a prescrit le silence : c'est le caractère des interlocuteurs, & leur situation, qui doivent alonger ou raccourcir les couplets ; &, d'après cette règle, dictée par la raison, je critique ce que la plupart des comédiens, grands amateurs de tirades, parce qu'elles sont toujours applaudies par le grand nombre, ont ajouté après la mort de *Moliere* à la *cinquieme scène du troisieme acte de l'Avare*, ce qu'on débite hardiment sur le premier Théâtre de l'Europe, & ce qu'on trouve même dans les mauvaises éditions.

Harpagon demande à *Maître Jacques* ce qu'il faudra pour un souper qu'il veut donner à sa maîtresse. Voici ce qu'on fait répondre à *Maître Jacques.*

Eh bien, il faudra quatre grands potages bien garnis, & cinq assiettes d'entrée : potage bisque, potage de perdrix aux choux verds, potage de santé, potage de canards aux navets : entrées, fricassées de poulets, tourte de pigeonneaux, ris de veau, boudin blanc, & morilles.

HARPAGON.

Que diable ! voilà pour traiter toute une ville !

MAITRE JACQUES.

Rôt dans un grandiſſime baſſin en pyramide : une grande longe de veau de rivière, trois faiſans, trois poulardes graſſes, douze pigeons de volière, douze poulets de grain, ſix lapreaux de garenne, douze perdreaux, douze douzaines de cailles, trois douzaines d'ortolans.

Eſt-il raiſonnable qu'*Harpagon*, un homme qui a tant d'averſion pour le mot de donner, qu'il ne dit jamais je vous donne, mais je vous prête le bon jour ; eſt-il raiſonnable, dis-je, que cet homme écoute patiemment tout ce que dit *Maître Jacques ?* Non, ſans doute, puiſque chaque mot doit porter un coup trop mortel au cœur de l'Avare.

L'on croit avoir rendu la peinture plus piquante, en forceant *Harpagon* à mettre fort longtemps la main devant la bouche de *Maître Jacques* pour l'empêcher de parler, & l'on a écarté le bon comique, inſéparable de la vraiſemblance, pour lui ſubſtituer un jeu de théâtre auſſi déplacé qu'inſipide. Comparons ce que *Moliere* a fait réellement avec ce dont on l'a gratifié. Voici ce qu'il y a dans les bonnes éditions :

Eh bien, il faudra quatre grands potages, & cinq aſſiettes.... Potages, entrées....

HARPAGON.

Que diable ! voilà de quoi traiter toute une ville entière !

Cette exclamation d'*Harpagon* n'eſt-elle pas plus comique, & ne peint-elle pas mieux ſon caractère après les ſeuls mots de potages & d'en-

trées, qu'après une longue énumération de superfluités qui feroient dire la même chose à toute autre personne qu'un avare ? Continuons.

MAITRE JACQUES.

Rôt....

HARPAGON, *mettant la main sur la bouche de Maître Jacques.*

Ha ! traître, tu manges tout mon bien !

Comme ce dernier trait est vigoureux ! comme ce coup de pinceau est fort & expressif après le seul mot de rôt ! comme il est affoibli par le détail d'une infinité de choses qui alarmeroient tout homme raisonnable ! Il faut être bien possédé du démon des tirades pour avoir imaginé ces deux-là ! Elles effacent non-seulement les traits les mieux caractérisés du principal personnage, elle ôtent encore tout le sel du reste de la scène. Et lorsque *Valere* dit à maître *Jacques qu'il faut manger pour vivre, & non pas vivre pour manger*, cette réponse ne nous paroît plus dictée par le desir de flatter *Harpagon*, mais par le bon sens. (1)

Lorsqu'un Auteur a la liberté de couper son *dialogue*, ou de ne pas le couper, je l'exhorte à ne point hésiter. Un *dialogue* coupé donne beaucoup plus de mouvement à la scène.

---

(1) *Note qui se trouve dans les bonnes éditions de Moliere.*

Le sieur *Duchemin*, comédien, qui savoit faire un bon usage des leçons qu'il avoit reçues dans sa jeunesse des Compagnons de *Moliere*, nous a dit que *Raisin* avoit toujours joué le rôle d'*Harpagon* tel que nous l'avons imprimé, & que lui-même il seroit fort embarrassé s'il étoit obligé d'écouter tout ce qu'on fait dire à *Maître Jacques* contre toute vraisemblance.

Pour ſentir cette vérité, comparons une partie de la ſeconde ſcène du *Phormion* de *Terence*, avec une partie de la ſeconde ſcène des *Fourberies de Scapin*. La ſituation eſt la même, les perſonnages diſent à-peu-près la même choſe, *Moliere* n'a preſque fait, en cet endroit, que copier *Térence*: toute la différence conſiſtera donc dans l'art de *dialoguer*.

GETA.

Notre jeune maître *Antiphon* ne fit rien de mal les premiers jours. Pour *Phédria*, ſon pere ne fut pas plutôt parti, qu'il trouva une certaine Chanteuſe dont il devint fou. Cette fille étoit chez un marchand d'eſclaves, le plus infame coquin du monde. Nous n'avions rien à donner, nos vieillards y avoient mis bon ordre. Notre jeune amoureux étoit réduit à ſatisfaire ſes yeux, à ſuivre ſa maîtreſſe, l'accompagner quand elle alloit chez ſon maître de muſique, & la ramener chez elle. Et nous, qui n'avions rien de meilleur à faire, nous ſuivions ordinairement *Phédria*. Vis-à-vis du lieu où cette fille alloit prendre ſes leçons, il y avoit une boutique de barbier; c'étoit là que nous attendions qu'elle ſortît pour s'en retourner. Un jour que nous y étions, nous voyons arriver tout d'un coup un jeune homme qui pleuroit; cela nous ſurprend, nous demandons ce que c'eſt. Jamais, dit-il, la pauvreté ne m'a paru un fardeau ſi inſupportable. Je viens de voir par haſard dans ce voiſinage une jeune fille qui pleure ſa mere: elle eſt près du corps, & elle n'a ni parens ni amis, perſonne enfin qu'une pauvre vieille qui lui aide à faire ſes funérailles; cela m'a déchiré le cœur: cette fille eſt d'une beauté ſi raviſſante! Que te dirai-je, Davus? Nous fûmes tous touchés de ce diſcours, & *Antiphon* prenant d'abord la parole: voulez-vous, dit-il, que nous allions voir? Un autre dit, je le veux bien: allons, conduiſez-nous, je vous prie. Nous allons, nous arrivons, nous voyons. Qu'elle étoit belle! Cependant, imagine-toi qu'aucun ajuſtement ne relevoit ſes charmes. Ses cheveux étoient en

désordre, ses pieds nus, la douleur étoit peinte sur son visage, un torrent de larmes couloit de ses yeux, elle n'avoit que de méchans habits. Celui qui aimoit la Chanteuse, dit seulement : elle est assez jolie, vraiment ! Mais son frere....

DAVUS.

Je vois cela d'ici, il en devint amoureux dès le moment.

GETA.

Sais-tu avec quelle fureur ? Vois jusqu'où alla sa folie. Dès le lendemain il va trouver la vieille dont je t'ai parlé, il la prie de lui faire voir cette Beauté : elle le refuse, & lui représente que cette jeune personne est citoyenne d'Athènes ; qu'elle est bien élevée ; qu'elle est de bonne famille ; que s'il veut l'épouser, les loix lui en faciliteront les moyens, & que s'il a d'autres intentions, elle ne peut l'entendre ni le voir.

Voici présentement comment *Moliere* fait parler *Octave*, *Silvestre* & *Scapin* sur le même sujet.

OCTAVE.

Quelque temps après, Léandre fit rencontre d'une jeune Egyptienne, dont il devint amoureux. . . . .

. . . . . .

Un jour que je l'accompagnois pour aller chez les gens qui gardent l'objet de ses vœux, nous entendîmes dans une petite maison d'une rue écartée quelques plaintes mêlées de beaucoup de sanglots. Nous demandons ce que c'est ; une femme nous dit en soupirant, que nous pouvions voir là quelque chose de pitoyable en des personnes étrangères, & qu'à moins d'être insensibles, nous en serions touchés.

SCAPIN.

Où est-ce que cela nous mène ?

OCTAVE.

La curiosité me fit presser Léandre de voir ce que c'étoit

Nous entrons dans une salle où nous voyons une vieille femme mourante, assistée d'une servante qui faisoit des regrets, & d'une jeune fille qui fondoit en larmes, la plus belle & la plus touchante qu'on puisse jamais voir.

SCAPIN.

Ah ! ah !

OCTAVE.

Une autre auroit paru effroyable en l'état où elle étoit ; car elle n'avoit pour habillement qu'une méchante petite jupe, avec des brassières de nuit, qui étoient de simple futaine ; & sa coëffure étoit une cornette jaune, retroussée au haut de sa tête, qui laissoit tomber en désordre ses cheveux sur ses épaules : & cependant faite comme cela, elle brilloit de mille attraits ; & ce n'étoit qu'agrémens & que charmes que toute sa personne.

SCAPIN.

Je sens venir les choses.

OCTAVE.

Si tu l'avois vue, Scapin, en l'état que je dis, tu l'aurois trouvée admirable.

SCAPIN.

Oh, je n'en doute point ; &, sans l'avoir vue, je vois bien qu'elle étoit tout-à-fait charmante !

OCTAVE.

Ses larmes n'étoient point de ces larmes désagréables qui défigurent un visage : elle avoit à pleurer une grace touchante, & sa douleur étoit la plus belle du monde.

SCAPIN.

Je vois tout cela.

OCTAVE.

Elle faisoit fondre chacun en larmes en se jettant amoureusement sur le corps de cette mourante, qu'elle appelloit

sa chère mere; & il n'y avoit personne qui n'eût l'ame percée de voir un si bon naturel.

SCAPIN.

En effet, cela est touchant, & je vois bien que ce bon naturel-là vous l'a fait aimer.

OCTAVE.

Ah! Scapin, un barbare l'auroit aimée!

SCAPIN.

Assurément. Le moyen de s'en empêcher?

OCTAVE.

Après quelques paroles, dont je tâchai d'adoucir la douleur de cette charmante affligée, nous sortîmes de là; & demandant à Léandre ce qu'il lui sembloit de cette personne, il me répondit froidement qu'il la trouvoit assez jolie. Je fus piqué de la froideur avec laquelle il m'en parloit, & je ne voulus point lui découvrir l'effet que ses beautés avoient fait sur mon ame.

SILVESTRE, *à Octave.*

Si vous n'abrégez ce récit, nous en voilà pour jusqu'à demain. Laissez-le-moi finir en deux mots. (*A Scapin.*) Son cœur prend feu dès ce moment; il ne sauroit plus vivre qu'il n'aille consoler son aimable affligée. Ses fréquentes visites sont rejettées de la servante, devenue la gouvernante par le trépas de la mère. Voilà mon homme au désespoir. Il presse, supplie, conjure; point d'affaire. On lui dit que la fille, quoique sans bien & sans appui, est de famille honnête; & qu'à moins que de l'épouser, on ne peut souffrir ses poursuites. Voilà son amour augmenté par les difficultés. Il consulte dans sa tête, agite, renonce, balance, prend sa résolution: le voilà marié avec elle depuis trois jours.

Certainement tous les connoisseurs, après être convenus que la coupe du *dialogue* fait la

ſeule différence de ces deux ſcènes, donneront la préférence à la derniere, & avoueront qu'elle eſt beaucoup plus comique.

Pour que le *dialogue* ſoit bien coupé, il faut, dit-on, que chaque perſonnage répondre juſte, vîte & en peu de mots, à ce qu'on lui demande. C'eſt encore ſelon la ſituation & le caractère des interlocuteurs. Voyons la premiere ſcène du *Diſtrait*.

VALERE.

Quoi! toujours oppoſée à toute une famille?

Madame GROGNAC.

Oui.

VALERE.

Vous ne voulez point marier votre fille?

Madame GROGNAC.

Non.

VALERE.

Quand on vous en parle, on vous met en courroux.

Madame GROGNAC.

Oui.

VALERE.

Vous ne prendrez point des ſentimens plus doux?

Madame GROGNAC.

Non.

VALERE.

Fort bien! non, oui, non: beau diſcours! Vos repliques Me paroiſſent, pour moi, tout-à-fait laconiques.

Les reparties vives, poſitives & nettes de Madame *Grognac* établiſſent ſon caractère bruſque; & ſes monoſyllabes deviennent comiques.

Au contraire, lorſque dans le *Philoſophe*

marié, *Géronte* arrive, qu'il voit ſon neveu occupé à égayer ſa philoſophie ſur la joue de *Céliante* & de *Mélite*, & qu'il lui demande le nom de ces *créatures*, il n'eſt pas naturel qu'*Ariſte*, voulant cacher que l'une eſt ſa femme, faſſe une réponſe claire & poſitive à ſon oncle. Le plaiſant de la ſcène conſiſte dans les efforts d'*Ariſte*, pour écarter l'aveu.

On peut répandre ſur cette derniere eſpèce de *dialogue* un ſel encore plus piquant, & un intérêt bien plus conſidérable; en faiſant partager au public, & l'embarras d'un interlocuteur, & l'impatiente curioſité de l'autre. Je prends mon exemple dans *l'Ecole des Femmes*.

AGNÈS.

Il me prenoit & les mains, & les bras,
Et de me les baiſer il n'étoit jamais las.

ARNOLPHE.

Ne vous a-t-il point pris, Agnès, quelqu'autre choſe?
(*La voyant interdite.*)
Ouf.

AGNÈS.

Hé! il m'a....

ARNOLPHE.

Quoi?

AGNÈS.

Pris....

ARNOLPHE.

Hé!

AGNÈS.

Le....

ARNOLPHE.

Plaît-il?

AGNÈS.

Je n'oſe:
Et vous vous fâcherez peut-être contre moi.

ARNOLPHE.

Non.

AGNÈS.

Si fait.

ARNOLPHE.

Mon Dieu, non.

AGNÈS.

Jurez donc votre foi.

ARNOLPHE.

Ma foi, ſoit.

AGNÈS.

Il m'a pris.... Vous ſerez en colère ?

ARNOLPHE.

Non.

AGNÈS.

Si.

ARNOLPHE.

Non, non, non, non. Diantre, que de myſtère !
Qu'eſt-ce qu'il vous a pris ?

AGNÈS.

Il....

ARNOLPHE, *à part.*

Je ſouffre en damné.

AGNÈS.

Il m'a pris le ruban que vous m'aviez donné.
A vous dire le vrai, je n'ai pu m'en défendre.

ARNOLPHE, *reprenant haleine.*

Paſſe pour le ruban.

Si le ſpectateur étoit du ſecret, comme dans le *Philoſophe marié*, s'il ſavoit ce qu'*Horace* a

pris à *Agnès*, cette ſcène ſeroit moins plaiſante, & l'on attendroit les réponſes de la jeune innocente avec bien moins d'intérêt.

Le *dialogue* doit être précis : voilà le mot. L'art de lui donner cette qualité conſiſte non-ſeulement à le couper, à propos, à le rendre plus ou moins rapide, ſelon les circonſtances : il conſiſte encore à ne pas faire parler un perſonnage lorſqu'il n'a rien à dire. N'eſt-il pas ridicule, que, dans *les Folies amoureuſes*, *Criſpin* interrompe par des quolibets, la converſation de deux amants qui ne s'étant pas vus depuis long-temps, ont les choſes les plus intéreſſantes à ſe dire ?

Que l'on me donne à moi toujours du même vin
Que celui que notre Hôte a percé ce matin,
Et je défie ici toux, fièvre, apoplexie,
De pouvoir de cent ans attenter à ma vie.

Ces quatre vers font rire ; mais les gens de goût ſont fâchés de les voir là : ils y ſont déplacés.

Enfin il en eſt du *dialogue* comme de la diction, à laquelle il tient ſi bien qu'on les a ſouvent confondus : il doit prendre, comme elle, le caractère des interlocuteurs, de leur état, de leur ſituation, de leurs paſſions, de leurs intérêts.

CHAPITRE XXXIV.

De la Diction ou du Style.

IL faut que la diction d'une comédie ſoit, comme toutes ſes autres parties, aſſujettie aux règles de la nature & de la bienſéance.

Moliere loin de ſe ſingulariſer par une diction particuliere a ſenti qu'un Auteur doit avoir celle de tous ſes perſonnages; les ſiens parlent toujours le langage de leur éducation, de leur caractère, de leur ſituation, de leur état, de leur ſexe; point de ces mots du jour, point de ce qu'on appelle *traits d'eſprit* qui énervent l'expreſſion des caractères, détournent de l'action, accoutument les Auteurs à ſe diſpenſer d'en mettre dans leurs ouvrages, & les Acteurs à ne s'occuper que de la tirade ou de ce qu'ils appellent *couplet*, pour obtenir des applaudiſſemens faciles.

Pourquoi donc les Auteurs qui ont ſuccédé à *Moliere* s'écartent-ils de la véritable route que les maîtres de l'art leur ont frayée? Pourquoi dédaignent-ils aujourd'hui ce beau ſimple, cet élégant naturel, qui, mis à côté de leur clinquant, fait leur critique & celle de leurs partiſans? Pourquoi leurs différents genres ſont-ils tous traités du même ſtyle?

Nos Auteurs modernes ne ſe ſont pas contentés d'employer la même diction pour toutes leurs pièces ſans diſtinction; ils ont fait parler tous leurs perſonnages ſur le même ton.

Tout le monde connoît le ſtyle maniéré de *Marivaux*, tous ſes perſonnages ont un langage affecté & précieux; ils ont de l'eſprit même en ſe ſouhaitant le bon jour, & le bon ſoir; mais qu'on me permette de puiſer un exemple dans la meilleure comédie que nous ayons vue depuis *Moliere*, je veux parler de la *Métromanie*.

ACTE I. SCÈNE II.

LISETTE.

Hé! non, vous dis-je, non; vous auriez tout gâté;
L'indifférence incline à la ſévérité.
Il a fallu d'abord préparer toutes choſes,
De l'empire amoureux lui déplier les roſes,
L'induire à ſe vouloir baiſſer pour en cueillir.
D'aiſe, en liſant vos vers, je la vois treſſaillir,
Sur-tout quand un amour qui n'eſt plus guère en vogue
Y brille ſous le titre ou d'Idylle ou d'Eglogue.
Elle n'a plus l'eſprit maintenant occupé
Que des bords du Lignon, des vallons de Tempé,
De bergers figurant quelques danſes légères,
Ou tout le jour aſſis aux pieds de leurs bergères,
Et couronnés de fleurs, au ſon du chalumeau,
Le ſoir, à pas comptés, regagnant le hameau.

Soyons vrais, cette ſoubrette devroit-elle parler ſur ce ton? Que dit de plus poétique le *Métromane?* La ſoubrette du *Tartuſe* a bien autant d'eſprit; elle s'exprime avec bien plus de force & d'énergie; elle dit naturellement de belles choſes, ſans que ſon ton jure jamais avec ſon état & ſon éducation. Entendons-la repouſſer la médiſance d'une vieille prude.

ACTE I. SCÈNE I.

DORINE.

L'exemple eſt admirable, & cette Dame eſt bonne!
Il eſt vrai qu'elle vit en auſtère perſonne;

Mais l'âge, dans ſon ame, a mis ce zèle ardent,
Et l'on ſait qu'elle eſt prude à ſon corps défendant.
Tant qu'elle a pu des cœurs attirer les hommages,
Elle a fort bien joui de tous ſes avantages.
Mais, voyant de ſes yeux tous les brillants baiſſer,
Au monde, qui la quitte, elle veut renoncer,
Et, du voile pompeux d'une haute ſageſſe,
De ſes attraits uſés déguiſer la foibleſſe.
Ce ſont là les retours des coquettes du temps :
Il leur eſt dur de voir déſerter les galants.
Dans un tel abandon, leur ſombre inquiétude
Ne voit d'autre recours que le métier de prude ;
Et la ſévérité de ces femmes de bien
Cenſure toute choſe, & ne pardonne rien.
Hautement d'un chacun elles blâment la vie,
Non point par charité, mais par un trait d'envie
Qui ne ſauroit ſouffrir qu'un autre ait les plaiſirs
Dont le penchant de l'âge a ſevré leurs deſirs.

On dira que, dans une maiſon entichée de la manie des vers, tout le monde y doit prendre un ton poétique ; d'accord : mais chacun ſur un ton conforme à ſon état & aux connoiſſances qu'il peut avoir naturellement. Si *Piron* a ſemé du ridicule ſur le ton poétique de *Francaleu*, quelle nuance différente ne devoit-il pas mettre entre celui de *M. de l'Empirée* & celui de *Liſette !*

Le goût d'expreſſion qui regne aujourd'hui, vient moins d'une imagination heureuſe que de la ſtérilité des Auteurs ; ceux qui ſont venus après le Pere de la vraie comédie, ont, je n'en doute point, tenté de marcher ſur les traces de ce grand homme, & de préſenter leurs idées avec des expreſſions naturelles, comiques, intelligibles aux ſpectateurs les moins éclairés : mais la nature a épuiſé ſes dons en faveur de *Moliere*,

Moliere, & s'eſt montrée avare pour ſes ſucceſſeurs, qui n'ayant pas un génie capable d'imaginer des fables nouvelles, d'imiter heureuſement celles des anciens, ou de profiter des idées des nations voiſines; ne pouvant enfanter que des pièces dont l'action & le mouvement ſuffiſent à peine pour ſoutenir un ſeul acte, & ne voulant pas reſſembler à *Poiſſon*, qui ſe nommoit plaiſamment un cinquième d'Auteur, parce qu'il n'avoit fait que de petites pièces, imaginerent d'amuſer le ſpectateur & de l'éblouir par des penſées brillantes, par un *ſtyle* recherché.

La Nation Françaiſe, naturellement portée à ce genre d'eſprit, s'y prêta d'abord par néceſſité; peu à peu elle le goûta, & lui donna enfin, par ſon approbation, le moyen de s'emparer en peu de temps de la ſcène. Ce ſtyle eſt, dit-on, le langage *de la bonne compagnie* : comme ſi un homme qui la voit, cette *bonne compagnie*, n'étoit pas obligé de parler naturellement, & s'il devoit ignorer la critique ſanglante que *Greſſet* a faite de ſes comédies dans un ſeul vers.

L'eſprit qu'on veut avoir, gâte celui qu'on a.

Mettez vos perſonnages en ſituation, faites leur dire tout ſimplement & en termes propres, ce que tout homme raiſonnable diroit à leur place, la *diction* ſera toujours excellente.

Berdiardino pino de Cagliari qui vivoit dans le ſeizième ſiècle nomma *ragionamenti* & non *comedia* ou *favola*, une pièce dans laquelle il avoit mis pluſieurs réflexions philoſophiques;

on devroit donc donner ce titre ou celui de *ſatyres*, de *recueil* de *bons mots*, de *Madrigaux*, d'*Epigrammes*, aux comédies de nos jours. Peut-être ſous ce titre ſeroient-elles eſtimées de la poſtérité : mais en les donnant pour des *comédies*, je doute fort qu'elles y parviennent. Cependant leurs Auteurs fiers d'un ſuccès momantané ne manquent pas de plaindre *les bonnes gens*, qui tâchent d'écrire les pièces de théâtre, comme des pièces de théâtre ; ils trouvent déteſtable tout ce qui n'a pas leurs *ſentences*, leurs *pompons*, leurs *traits mordans* ou leurs *bouquets de roſes*. Ils le diſent, ils l'impriment aſſez indécemment. Contentons-nous de dire & d'imprimer à notre tour : Malheur à tout Auteur dramatique dont le *ſtyle* fait perdre de vue l'action, le théâtre, les caractères, pour nous montrer continuellement l'Auteur, ſon cabinet, & la peine qu'il prend à maſquer des idées vagues ſous le vernis d'une *proſe* maniérée ou d'un *vers* contourné !

CHAPITRE XXXV.

Des Vers & de la Proſe.

TOUTES les comédies de *Ménandre*, de *Térence*, de *Plaute*, de *Calderon*, de *Lopez de Véga*, ſont en vers ; ce qui a fait croire pendant long-temps qu'une comédie en proſe ne pouvoit pas être bonne, ſur-tout lorſqu'elle étoit en cinq actes. *Moliere* donna ſon *Feſtin de Pierre* en proſe, & il ne réuſſit pas. *Tho-*

mas Corneille mit la même pièce en vers ; elle fut applaudie & l'eſt encore.

Le même préjugé porta un coup mortel aux premières repréſentations de *l'Avare*. Cette pièce, qui ſera toujours regardée des connoiſſeurs comme un chef-d'œuvre, n'eut que cinq repréſentations. « *Moliere*, dit Voltaire, pour ne » pas heurter de front le ſentiment des criti» ques, & ſachant qu'il faut ménager les hom» mes quand ils ont tort, donna au public le » temps de revenir. Il ne rejoua *l'Avare* qu'un » an après : le Public, qui, à la longue, ſe rend » toujours au bon, donna à cet ouvrage les » applaudiſſements qu'il mérite. On comprit » alors qu'il peut y avoir de fort bonnes co» médies en proſe, & qu'il y a peut-être plus » de difficulté à réuſſir dans ce ſtyle ordinaire, » où l'eſprit ſeul ſoutient l'Auteur, que dans » la verſification, qui, par la rime, la ca» dence & la meſure, prête des ornements » à des idées ſimples que la proſe n'embelli» roit pas ».

Voilà, graces à *Voltaire*, les comédies en proſe juſtifiées. On dit cependant que les comédies de caractère doivent néceſſairement être écrites en *vers* ; c'eſt, je crois, une erreur ; un bon Ecrivain peindra auſſi fortement un caractère en proſe qu'en vers : & je le prouve par le portrait d'*Harpagon*.

Et tu ne connois pas encore le Seigneur Harpagon ? Le Seigneur Harpagon eſt de tous les humains, l'humain le moins humain, le mortel de tous les mortels le plus dur & le plus ſerré ; il n'eſt point de ſervice qui pouſſe ſa reconnoiſſance juſqu'à lui faire ouvrir les mains. De la louange, de l'eſtime, de la bienveillance en paroles, & de l'a-

mitié, tant qu'il vous plaira; mais de l'argent, point d'affaires. Il n'eſt rien de plus ſec & de plus aride que ſes bonnes-graces & ſes careſſes; & donner eſt un mot pour qui il a tant d'averſion, qu'il ne dit jamais je vous donne, mais je vous prête le bon jour. . . . . .

. . . . . .

Il eſt Turc, mais d'une Turquerie à déſeſpérer tout le monde. En un mot, il aime l'argent plus que réputation, qu'honneur & que vertu : & la vue d'un demandeur lui donne des convulſions; c'eſt le frapper par ſon endroit mortel; c'eſt lui percer le cœur; c'eſt lui arracher les entrailles.

Depuis que l'Avare jouit d'un ſuccès mérité, les pièces en proſe ne ſont plus généralement dédaignées : mais les ſentimens ſont bien partagés.

Les Auteurs qui ſe bornent à faire des drames, parce qu'ils trouvent très-commode de prendre dans un roman le fond de leur ſujet, les ſcènes preſque dialoguées, & les ſituations toutes marquées, trouvent encore plus commode de tranſporter tout cela ſur la ſcène ſans prendre la peine de faire des *vers*, & ne manquent pas de s'écrier que la *proſe* eſt plus naturelle. Oui, ſans doute, pour les perſonnes qui ne ſavent pas faire des *vers* naturels. D'un autre côté, ceux qui ignorent l'art de rendre une pièce comique par ſa contexture, s'évertuent à prouver que les comédies doivent être verſifiées; c'eſt que les madrigaux, les jeux de mots, les pointes, les épigrammes dont ils veulent remplir leur ouvrage, n'ont pas le moindre ſel en *proſe*.

Les pièces d'intrigue, les pièces de caractère peuvent être également bonnes en *vers* & en

prose ; mais il faut que l'Auteur ſache monter ſa *proſe* ou ſes *vers* au ton du ſujet qu'il traite. Les vers du *Tartufe*, du *Miſanthrope*, des *Femmes Savantes*, ſont bien différents de ceux du *Cocu imaginaire*. La proſe, dans *le Médecin malgré lui*, dans *l'Avare* & dans *la Princeſſe d'Elide*, a un ton différent mais conforme à chacun de ces trois ſujets. Un homme habile peut faire des *vers* propres à une farce, & de la *proſe* digne d'une grande pièce.

Je voudrois qu'il fût défendu à tout Auteur de faire ſa première pièce en *vers*. Un pareil ordre, s'il étoit poſſible de le donner ou de le faire exécuter, décideroit la vocation des Auteurs. On reconnoîtroit ceux qui ſeroient réellement entraînés par le génie de la comédie, & non par la démangeaiſon de faire des *vers*, & qui n'imaginent de mettre le mot de ſcène en tête de leurs *petits vers innocents*, que pour leur procurer l'honneur d'être débités devant une aſſemblée plus nombreuſe. Qu'arrive-t-il ? le vice du ſujet de l'intrigue, de la contexture, eſt maſqué par le charme de quelques riens bien verſifiés : on applaudit ; l'Auteur croit avoir une manière à lui, il ſe jette dans la carrière facile qui lui a valu quelque ombre de ſuccès, & il la ſuit ſi bien qu'il s'éloigne toujours de la bonne. Indépendamment de cela, il eſt impoſſible qu'un homme faſſe ſa première pièce d'un ſeul jet : il y trouvera toujours quelque choſe à corriger, ſur-tout pendant les répétitions. Si la pièce eſt en *proſe*, les corrections ne lui coûteront rien, & la *proſe* lui vaudra ſon ſuccès ; ſi la pièce eſt en *vers*, la difficulté ou l'impoſſibilité de faire des chan-

gements essentiels en peu de temps l'étourdir sur les défauts de l'ouvrage, & la chûte s'ensuivra.

Oserai-je avancer une chose qui paroîtra d'abord bien extraordinaire, & qui n'est peut-être pas moins vraie? Qu'on prenne les Œuvres de *Destouches*; qu'on versifie sa charmante petite pièce du *Triple mariage*, elle ne sera pas meilleure; qu'on mette en *prose* celles de ses comédies qui sont en *vers*, elles paroîtront froides, ennuyeuses, mal faites; les détails même seront trouvés insipides; j'ajouterai qu'un petit nombre d'Auteurs résisteroit à cette épreuve.

Les beaux esprits disputent encore pour décider si les *vers alexandrins* conviennent mieux à la comédie que les *vers libres*. Les uns disent que les *vers libres* & les rimes mêlées y sont plus propres, en ce qu'il y a plus de liberté, & plus de variété, & qu'ils s'éloignent du ton soutenu des *vers alexandrins* à rimes plates. Je répondrai à cela ce que j'ai dit au sujet de la *prose* & des *vers*: l'une & l'autre poésie est propre au théâtre quand elle est vraie, précise, sonore. Mettez vos comédies en *vers libres*, vous qui saurez les faire comme ceux d'*Amphitrion*. Faites des *vers alexandrins*, vous Auteurs comiques qui pourrez en composer dans le genre de ceux du *Misanthrope*, des *Femmes Savantes* & du *Tartufe*.

Au reste, si les *vers alexandrins* ont prévalu, c'est que les *vers libres* sont d'autant plus mal-aisés à faire, qu'ils semblent plus faciles. Il y a un rithme très-peu connu qu'il faut observer, sans quoi cette poésie rebute.

Les Anglais font un usage fréquent des *vers blancs* ou non rimés. *Voltaire* ne les adopte pas.

« Les *vers blancs*, dit-il, ne coûtent que la peine » de les dicter, cela n'eſt pas plus difficile à faire » qu'une lettre. Si on s'aviſe de faire une tra- » gédie en vers blancs, & de la jouer ſur no- » tre théâtre, la tragédie eſt perdue; dès que » vous ôtez la difficulté, vous ôtez le mérite ». Comme *Voltaire* ne parle que de la tragédie, je puis plus hardiment dire qu'une comédie en *vers blancs*, bonne d'ailleurs, réuſſiroit ſur notre théâtre; & bien des perſonnes ſeront, je crois, de mon opinion, ſi l'on fait attention à la proſe de *Moliere*; elle eſt ſi bien cadencée, on y remarque tant de *vers*, qu'elle ne s'éloigne guère de la poéſie des Anglais. Les deux premières lignes du *Bourgeois Gentilhomme*, ne ſont-elles pas trois petits *vers*.

Entrez dans cette ſalle,
Et vous répoſez là
En attendant qu'il vienne.

Citons un exemple plus conſidérable.

LE SICILIEN, ou L'AMOUR PEINTRE.

ACTE I. Scène I.

Toute cette ſcène eſt en vers irréguliers non rimés.

Il fait noir comme dans un four.
Le ciel s'eſt habillé ce ſoir en ſcaramouche;
Et je ne vois pas une étoile
Qui montre le bout de ſon nez.
Sotte condition que celle d'un eſclave,
De ne vivre jamais pour ſoi,
Et d'être toujours tout entier
Aux paſſions d'un maître.

D'être réglé par ſes humeurs,
Et de ſe voir réduit à faire
Ses propres affaires
De tous les ſoucis qu'il peut prendre
Le mien me fait ici
Epouſer ſes inquiétudes;
Et, parce qu'il eſt amoureux,
Il faut que nuit & jour je n'aie aucun repos.
Mais voici des flambeaux,
Et c'eſt ſans doute lui.

On voit par cet exemple que les *vers blancs* ne ſeroient pas ridicules ſur nos théâtres; mais je crois auſſi qu'ils n'ajouteroient aucun mérite à une comédie.

Nos premiers Poëtes, bien différents des Anglais, cherchoient des difficultés pour ſe ménager le plaiſir de les vaincre, en faiſant des *vers* à rime couronnée : je n'en citerai qu'un exemple pris dans la tragédie du *Mauvais Riche*. L'ame du héros deſcend aux enfers, & dit :

O lieu puant! rempli d'ordure — dure!
O maudit feu, maudite arſure, — ſure,
Où mis je ſuis pour mes très-infets — faits!
Lieux ténébreux, qui me procure — cure!
Fors de douleurs! lieu qui bleſſure — aſſure!

Il ne faut pas remonter ſi haut pour trouver des Poëtes qui ſe ſont fait un plaiſir de vaincre ſur la ſcène préciſément les difficultés qui, loin d'ajouter au mérite de la pièce, la gâtent. Le burleſque *Scarron* eſt dans ce cas. Il a toute une comédie en *vers* de huit ſylllabes ſur la ſeule rime *ment*. Comme on ne trouve cette pièce dans aucune des éditions de *Scarron*, on ne ſera pas fâché d'en voir ici un échantillon.

LES BOUTADES DU CAPITAN MATAMORE.

Comédie d'un acte.

SCÈNE II.

ANGELIQUE, MATAMORE, ALISON.

ANGÉLIQUE.

Eh ! qui frappe si rudement ?

MATAMORE.

C'est un faiseur d'égorgement.
(*à part.*)
O Dieux ! le beau commencement !
Voilà celle que chastement
J'estime vertueusement.
(*à Angélique.*)
Beau soleil, qui divinement
Me subjuguez occultement,
Beauté, de qui l'agrément
M'a, comme imperceptiblement,
Assassiné l'entendement :
Dorlotez favorablement
Celui qui veut incessamment
Vous rendre hommage constamment.
Recevez agréablement
Mon cœur, mon ame & mon serment,
Et jurez réciproquement
De m'aimer furieusement
Jusqu'à votre trépassement.

ANGÉLIQUE.

J'estime votre compliment ;
Mais, Monsieur, véritablement,
Vous me voulez trop promptement
Jetter dans un engagement,
Duquel on ne peut aisément

Se défaire qu'au monument.
Ce front, ces yeux, ce mouvement,
Ce ventre & cet accoûtrement
Me captivent ſuperbement :
Mais, de crainte d'achoppement,
Je veux tout faire mûrement.
Attendez un peu ſeulement.
Aliſon.

ALISON.

Quoi ?

ANGÉLIQUE.

Preſtement,
Ecoute un mot ſecrètement :
Regarde un peu ce gaſnement ;
Vois comme ſérieuſement
Il ſe promène gravement.

ALISON.

Ah ! quelle trogne de gourmand !
Je crois qu'indubitablement
Il mangeroit un régiment
De même qu'un grain de froment.

ANGÉLIQUE.

Je vais lui dire ingénuement
Que je l'aime violemment.

ALISON.

Arrêtez-vous : effrénément
Vous en aller abſurdement
Proſtituer enragement
A celui qui, bigarrement,
N'a pour tout divertiſſement
Qu'à faire du ſaccagement.
Je le connois parfaitement ;
C'eſt un aſſommeur de jument ;
Qui met ſempiternellement
Quelques puces au monument.

MATAMORE.

Dis, parle à moi ſincérement,
Déclare-moi naïvement
Ce qui t'oblige inſolemment
De troubler mon contentement.

ANGÉLIQUE.

Pardonnez-lui, ſoyez clément.

MATAMORE.

Si j'entrois plus profondément
Dans le ſéjour du troublement;
Le feu de mes yeux, bruſquement,
Par un étrange embrâſement,
La brûleroit en un moment.

ALISON.

Voilà mentir impudemment.
Oh! qu'il abuſe excellemment
De tous ceux qui, crédulement,
Croyent à ſon cajolement!
J'enrage de forcénement,
D'ouir mentir ſi puamment.
O déteſtable parement
De gibet!.... quel aveuglement
Te fait, ſi déſordonnément,
Parler hyperboliquement?

Il n'eſt pas néceſſaire de dire que cette pièce

Eſt précieuſe ſeulement
Par ſon comique extravagant.

CHAPITRE XXXVI.

Des Scènes.

L'ART de filer une *ſcène* m'a toujours paru ſi difficile, & de ſi grande conſéquence, que j'aurois cru trouver des réflexions très-étendues ſur une partie auſſi eſſentielle, chez tous ceux qui ont traité avant moi de l'art dramatique : j'ai été trompé dans mon attente ; l'Abbé *d'Aubignac* lui-même, qui a eu ſoin de répéter tout ce qu'on a dit avant lui, & qui a conſacré le ſeptième chapitre de la *Pratique du Théâtre* aux *ſcènes*, ſe borne à nous inſtruire de l'étymologie de leur nom.

Il nous apprend que le mot *ſcène*, en ſa propre ſignification, ne veut dire qu'un couvert de branchage fait par artifice, d'où même la fête des Tabernacles des Juifs a pris ſon nom de *Scenopegia* ; & encore certain peuple d'Arabie celui de *Scenites*. Il ajoute que les premiers Comédiens ayant autrefois joué ſous la ramée, le nom de *ſcène* fut donné à tous les lieux où l'on repréſentoit la comédie. Toutes ces recherches ſont très-ſavantes ; mais nous aurions aimé à trouver à leur ſuite quelques remarques ſur les *ſcènes* mêmes. Je vais faire enſorte d'y ſuppléer.

Les connoiſſeurs regardent les *ſcènes* d'une comédie comme autant de petites pièces qui, liées & réunies enſemble, compoſent un poëme

dramatique en un ou plusieurs actes. D'après cela, il est aisé de conclure que chaque *scène* un peu importante doit, pour être bonne, avoir, comme la pièce entiere, son exposition, son intrigue, son dénouement. La cinquième *scène* du premier acte de *l'Ecole des Maris*, n'est pas une des plus remarquables; elle a cependant toutes ces qualités.

VALERE.

Ergaste, le voilà cet argus que j'abhorre,
Le sévère tuteur de celle que j'adore.
. . . . . .
. . . . . .
Je voudrois l'accoster, s'il est en ma puissance,
Et tâcher de lier avec lui connoissance.
. . . . . .
Il faut chez lui tâcher de m'introduire.

Voilà l'exposition faite. Nous savons quels sont les projets de l'amant, quelles sont ses vues dans la *scène* qu'il aura avec *Sganarelle*; & nous sommes bien-aises de voir d'abord comment il s'y prendra pour venir à bout de ses desseins. Passons à l'intrigue.

SGANARELLE, *entendant quelque bruit.* (*Se croyant seul.*)

Hé! j'ai cru qu'on parloit. Aux champs, graces aux cieux,
Les sottises du temps ne blessent point mes yeux.

ERGASTE, *à Valere.*

Abordez-le.

SGANARELLE, *entendant encore du bruit.*

Plaît-il?

(*N'entendant plus rien.*)

Les oreilles me cornent.

alarment. Le coup décisif va se porter : poursuivons.

VALERE.

Sans doute on ne peut pas mieux dire.
Cette réponse est juste : & le bon sens paroît
A ne vouloir jamais faire que ce qui plaît.
Si je ne vous croyois l'ame trop occupée,
J'irois par fois chez vous passer l'après-soupée.

SGANARELLE.

Serviteur.

Valere nous a fait voir, dans l'exposition, qu'il avoit dessein de s'introduire chez *Sganarelle* ; l'intrigue ne nous a pas écartés de cette idée, & nous a intéressés au succès. Dès que le vieux bourru s'apperçoit du dessein de son rival, il le quitte brusquement, en lui disant, *serviteur.* Ce seul mot dénoue la *scène*, puisqu'il ne laisse plus rien à espérer pour *Valere* de ce côté.

Il y a, des *scènes* excellentes qui lues séparément, n'offrent ni exposition, ni dénouement; la cinquième *scène* du quatrième acte de *l'Imposteur* est dans ce cas. Mais quand *Elmire* engage *Tartufe* à se démasquer, elle nous a exposé son dessein dans la *scène* précédente, en disant :

Je vais, par des douceurs, puisque j'y suis réduite,
Faire poser le masque à cette ame hypocrite.
Flatter de son amour les désirs effrontés,
Et donner un champ libre à ses témérités.

Et le dénouement de cette *scène* est dans celle qui la suit, lorsque *Tartufe*, voulant couronner son ingratitude envers son bienfaiteur, l'embrasse au lieu d'embrasser sa femme.

Les

Les *ſcènes* de cette dernière eſpèce ont un grand avantage : elles ſervent à faire deſirer au ſpectateur celles qu'elles annoncent, & celles qui doivent les dénouer. Il en eſt cependant qui ſervent encore davantage au drame, puiſqu'elles donnent plus de rapidité, plus de reſſort, plus de mouvement à l'action. Ce ſont celles qui, dénouant une *ſcène* précédente, ont enſuite elles-mêmes une petite expoſition, une légere intrigue, & ſe dénouent en expoſant & en faiſant deſirer d'autres *ſcènes*. Nous allons admirer toutes ces qualités dans une *ſcène* qui n'a pas trente vers.

ACTE IV. SCÈNE VII.

TARTUFE, *ſans voir Orgon.*

Tout conſpire, Madame, à mon contentement.
J'ai viſité de l'œil tout cet appartement :
Perſonne ne s'y trouve ; & mon ame ravie....
(*Dans le temps qu'il s'avance, les bras ouverts, pour embraſſer Elmire, elle ſe retire : il apperçoit Orgon.*)

ORGON, *arrêtant Tartufe.*

Tout doux, vous ſuivez trop votre amoureuſe envie,
Et vous ne devez pas vous tant paſſionner.
Ah ! ah ! l'homme de bien, vous m'en vouliez donner !
Comme aux tentations s'abandonne votre ame !
Vous épouſiez ma fille, & convoitiez ma femme !
J'ai douté fort long-temps que ce fût tout de bon,
Et je croyois toujours qu'on changeroit de ton ;
Mais c'eſt aſſez avant pouſſer le témoignage,
Je m'y tiens, & n'en veux, pour moi, pas davantage.

ELMIRE, *à Tartufe.*

C'eſt contre mon humeur que j'ai fait tout ceci ;
Mais on m'a miſe au point de vous traiter ainſi.

Voilà les *ſcènes* précédentes dénouées, puiſ-

qu'*Elmire* eſt venue à bout de démaſquer *Tartufe* aux yeux de ſon mari, comme elle l'avoit projetté. *Tartufe* parle ; écoutons.

TARTUFE, *à Orgon.*

Quoi ! vous croyez....

Tartufe veut tenter de ſe juſtifier. Y réuſſiroit-il encore ? Nous n'en ſavons rien : nous brûlons de l'apprendre grace à la petite intrigue qui commence à ſe lier.

ORGON.

Allons, point de bruit, je vous prie ;
Dénichons de céans, & ſans cérémonie.

TARTUFE.

Mon deſſein....

ORGON.

Ces diſcours ne ſont plus de ſaiſon.
Il faut tout ſur le champ ſortir de la maiſon.

Nous ſommes raſſurés : *Orgon* a rompu le cours de l'intrigue, & *Tartufe* ne pourra pas réuſſir dans le projet qu'il avoit annoncé. Mais il va nous alarmer encore.

TARTUFE.

C'eſt à vous d'en ſortir, vous qui parlez en maître :
La maiſon m'appartient, je le ferai connoître,
Et vous montrerai bien qu'en vain on a recours,
Pour me chercher querelle, à ces lâches détours ;
Qu'on n'eſt pas où l'on penſe en me faiſant injure ;
Que j'ai de quoi confondre & punir l'impoſture,
Venger le ciel qu'on bleſſe, & faire repentir
Ceux qui parlent ici de me faire ſortir.

On voit que cette *ſcène* dénoue les précédentes, qu'elle a même une petite expoſition, une légère intrigue, un dénouement, & qu'elle

prépare encore à d'autres *ſcènes*. Ces huit derniers vers n'annoncent-ils pas des choſes très-intéreſſantes ? Le public, à peine ſatisfait ſur un incident, en voit naître d'autres qui augmentent ſes deſirs & ſon impatience. Voilà comme les grands hommes tiennent toujours en ſuſpens l'eſprit du ſpectateur.

Après avoir parlé des qualités eſſentielles à une *ſcène*, il eſt, je crois, très à propos de les détailler & d'en donner des exemples.

L'expoſition doit annoncer clairement au ſpectateur le deſſein de la *ſcène*. Dans le premier exemple que j'ai cité, *Valere* reconnoît le ſévere tuteur de ſa maîtreſſe ; il nous fait voir clairement ce qu'il a deſſein de faire dans la *ſcène*.

VALERE.

Je voudrois l'accoſter, s'il eſt en ma puiſſance.
. . Il faut chez lui tâcher de m'introduire.

On ne peut pas s'expliquer plus nettement, & ce ſeroit notre faute ſi nous ne nous trouvions pas ſuffiſamment inſtruits.

L'intrigue doit rouler ſur ce que l'expoſition annonce. *Valere* veut s'introduire chez *Sganarelle* ; en conſéquence il cherche à le prévenir par mille civilités, qu'il termine en lui propoſant d'aller paſſer chez lui les après-ſoupés. On ne peut pas mieux ſuivre un projet annoncé.

Il faut encore que la petite intrigue puiſſe faire partie de l'intrigue générale, & concourir avec elle au dénouement. Puiſque l'intrigue générale roule ſur le deſſein que *Valere* a d'enlever *Iſabelle* à *Sganarelle*, il eſt tout ſimple

qu'il cherche à s'introduire chez lui ; & quoique l'entrevue n'ait pas été fort utile à l'amant, elle ſert beaucoup à la pièce.

L'intrigue d'une *ſcène* doit encore être plus ou moins filée ; elle doit avoir plus ou moins d'action & d'*embroglio*, ſelon la ſituation des perſonnages. Dans le ſecond exemple que j'ai cité, il n'eſt pas naturel qu'*Orgon* ſoit encore la dupe de *Tartufe ;* auſſi *Orgon* dénoue-t-il bien vîte l'intrigue, & ne permet-il pas à *Tartufe* de la filer. Dans le premier exemple, *Valere* a beſoin de s'inſinuer dans l'eſprit de *Sganarelle* avant de lui faire la propoſition d'aller chez lui ; d'un autre côté *Sganarelle* ne devinant pas où veut en venir le *godelureau*, la *ſcène* qu'ils ont enſemble doit tenir en ſuſpens le ſpectateur beaucoup plus long-temps que celle d'*Orgon* & de *Tartufe.*

Je le répete, la ſituation des perſonnages doit ſeule étendre ou reſſerrer l'intrigue de leur *ſcène.* Voilà pourquoi, dans toutes les *ſcènes* de dépit que *Moliere* fait jouer à ſes amans, il file des intrigues où il y a une action & un *embroglio* inconcevables. Il eſt dans la nature que deux amans piqués expriment ſur le théâtre tous les différens mouvemens que leur paſſion fait éprouver à leur cœur.

Enfin le dénouement d'une *ſcène* doit dénouer poſitivement la petite intrigue que l'expoſition a annoncée. *Sganarelle* voit le deſſein de *Valere ;* il voit la raiſon qui l'a engagé à lui faire des complimens, & il coupe court à tout, en lui diſant bruſquement, *ſerviteur.*

Toute *ſcène* dont la fin ne répond pas au milieu & au commencement ; diſons mieux, toute

ſcène dont une de ces parties ne répond pas aux deux autres, ou dont l'intrigue particuliere ne fait pas marcher l'intrigue générale, eſt mal faite. Elle a beau être remplie de beautés qui en impoſent dans le moment, la réflexion d'un homme éclairé ſaura toujours l'apprécier. Pour ne pas multiplier les exemples, tâchons de trouver une *ſcène* qui peche en même-temps par l'expoſition, l'intrigue, le dénouement, & qui éblouiſſe cependant le ſpectateur. Je cherche & je m'arrête à une *ſcène* du *Miſanthrope*.

A une *ſcene* du *Miſanthrope* ! vont s'écrier les perſonnes qui, ſéduites par l'eſtime que mérite cette pièce, la jugent ſans défaut, & la mettent au-deſſus de toutes les pièces de *Moliere*, parce que *Boileau* a dit :

Dans ce ſac ridicule où Scapin s'enveloppe,
Je ne reconnois plus l'Auteur du Miſanthrope.

Avant de me condamner, qu'on daigne m'entendre, & lire avec moi la *ſcène* ſuivante.

ACTE II. SCÈNE V.

ELIANTE, PHILINTE, ACASTE, CLITANDRE, ALCESTE, CÉLIMENE, BASQUE.

ELIANTE, *à Célimene.*

Voici les deux Marquis qui montent avec nous.
Vous l'eſt-on venu dire ?

CELIMENE.

(*à Baſque.*)
Qui. Des ſiéges pour tous.

(*A Alceſte.*)
Vous n'êtes pas ſorti ?

ALCESTE.

Non; mais je veux, Madame,
Ou pour eux, ou pour moi faire expliquer votre ame.

CELIMENE.

Taisez-vous.

ALCESTE.

Aujourd'hui vous vous expliquerez.

CELIMENE.

Vous perdez le sens.

ALCESTE.

Point. Vous vous déclarerez.

CELIMENE.

Ah!

ALCESTE.

Vous prendrez parti.

CELIMENE.

Vous vous moquez, je pense.

ALCESTE.

Non. Mais vous choisirez; c'est trop de patience.

Alceste expose clairement qu'il veut, dans cette *scène*, faire expliquer *Célimene* entre lui & ses rivaux. S'il tient parole, l'exposition est excellente; s'il n'en fait rien, l'exposition est défectueuse. Voyons, & nous déciderons après.

CLITANDRE.

Parbleu, je viens du Louvre, où Cléonte, au levé,
Madame, a bien paru ridicule achevé.
N'a-t-il pas quelque ami qui pût, sur ces manières,
D'un charitable avis lui prêter les lumières?

CELIMENE.

Dans le monde, à vrai dire, il se barbouille fort:
Par-tout il porte un air qui saute aux yeux d'abord;

Et lorſqu'on le revoit après un peu d'abſence,
On le retrouve encore plus plein d'extravagance.

ACASTE.

Parbleu, s'il faut parler des gens extravagans,
Je viens d'en eſſuyer un des plus fatigans;
Damon, le raiſonneur, qui m'a, ne vous déplaiſe,
Une heure, au grand ſoleil, tenu hors de ma chaiſe.

CELIMENE.

C'eſt un parleur étrange, & qui trouve toujours
L'art de ne vous rien dire avec de grands diſcours:
Dans les propos qu'il tient on ne voit jamais goutte;
Et ce n'eſt que du bruit que tout ce qu'on écoute.

ELIANTE, *à Philinte.*

Ce début n'eſt pas mal; & contre le prochain
La converſation prend un aſſez bon train.

CLITANDRE.

Timante, encor, Madame, eſt un bon caractère.

CELIMENE.

C'eſt de la tête aux pieds un homme tout myſtère,
Qui vous jette, en paſſant, un coup d'œil égaré,
Et, ſans aucune affaire, eſt toujours affairé.
Tout ce qu'il vous débite en grimaces abonde:
A force de façons, il aſſomme le monde;
Sans ceſſe il a, tout bas, pour rompre l'entretien,
Un ſecret à vous dire, & ce ſecret n'eſt rien;
De la moindre vétille il fait une merveille,
Et, juſques au bon jour, il dit tout à l'oreille.

ACASTE.

Et Géralde, Madame?

CELIMENE.

Ah! l'ennuyeux conteur!
Jamais on ne le voit ſortir du grand Seigneur.

Dans le brillant commerce il se mêle sans cesse,
Et ne cite jamais que Duc, Prince ou Princesse.
La qualité l'entête, & tous ses entretiens
Ne sont que de chevaux, d'équipage & de chiens;
Il tutoie en parlant ceux du plus haut étage,
Et le nom de Monsieur est chez lui hors d'usage.

CLITANDRE.

On dit qu'avec Bélise il est du dernier bien.

CELIMENE.

Le pauvre esprit de femme, & le sec entretien!
Lorsqu'elle vient me voir je souffre le martyre,
Il faut suer sans cesse à chercher que lui dire;
Et la stérilité de son expression
Fait mourir à tout coup la conversation.
En vain, pour attaquer son stupide silence,
De tous les lieux communs vous prenez l'assistance;
Le beau temps & la pluie, & le froid & le chaud,
Sont des fonds qu'avec elle on épuise bientôt.
Cependant sa visite, assez insupportable,
Traîne en une longueur encore épouvantable;
Et l'on demande l'heure, & l'on bâille vingt fois,
Qu'elle se meut autant qu'une pièce de bois.

ACASTE.

Que vous semble d'Adraste?

CELIMENE.

Ah! quel orgueil extrême!
C'est un homme gonflé de l'amour de soi-même:
Son mérite jamais n'est content de la Cour,
Contre elle il fait métier de pester chaque jour;
Et l'on ne donne emploi, charge, ni bénéfice,
Qu'à tout ce qu'il se croit on ne fasse injustice.

CLITANDRE.

Mais le jeune Cléon, chez qui vont aujourd'hui
Nos plus honnêtes gens, que dites-vous de lui?

CELIMENE.

Que de ſon cuiſinier il s'eſt fait un mérite,
Et que c'eſt à ſa table à qui l'on rend viſite.

ELIANTE.

Il prend ſoin d'y ſervir des mets fort délicats.

CELIMENE.

Oui; mais je voudrois bien qu'il ne s'y ſervît pas;
C'eſt un fort méchant plat que ſa ſotte perſonne,
Et qui gâte, à mon goût, tous les repas qu'il donne.

PHILINTE.

On fait aſſez de cas de ſon oncle Damis:
Qu'en dites-vous, Madame?

CELIMENE.

Il eſt de mes amis.

PHILINTE.

Je le trouve honnête homme, & d'un air aſſez ſage.

CELIMENE.

Oui; mais il veut avoir trop d'eſprit, dont j'enrage.
Il eſt guindé ſans ceſſe; & dans tous ſes propos
On voit qu'il ſe travaille à dire de bons mots.
Depuis que dans la tête il s'eſt mis d'être habile,
Rien ne touche ſon goût, tant il eſt difficile:
Il veut voir des défauts à tout ce qu'on écrit,
Et penſe que louer n'eſt pas d'un bel eſprit;
Que c'eſt être ſavant que trouver à redire;
Qu'il n'appartient qu'aux ſots d'admirer & de rire,
Et qu'en n'approuvant rien des ouvrages du temps,
Il ſe met au-deſſus de tous les autres gens:
Aux converſations même il trouve à reprendre;
Ce ſont propos trop bas pour y daigner deſcendre,
Et les deux bras croiſés, du haut de ſon eſprit,
Il regarde en pitié tout ce que chacun dit.

ACASTE.

Dieu me damne, voilà ſon portrait véritable.

CLITANDRE, *à Célimene.*

Pour bien peindre les gens vous êtes admirable.

Nous avons paſſé le milieu de la *ſcène*, & cependant nous n'avons encore rien vu qui ait rapport à ce qu'*Alceſte* avoit d'abord annoncé. Nous ne voyons point qu'il cherche à effectuer ſes deſſeins. D'ailleurs il n'y a point dans la *ſcène* la moindre gradation; elle ne ſert pas de reſſort à la machine générale, puiſqu'on pourroit la retrancher ſans nuire à la marche du drame. On y promene le ſpectateur dans une galerie de portraits, faits à la vérité, de main de maître, mais qui peuvent ſe tranſporter, ſe retrancher même au gré de l'acteur, & qui nous peignent des perſonnes avec leſquelles il eſt très-inutile de lier connoiſſance, puiſque la plupart ne doivent entrer pour rien dans la pièce. Continuons.

ALCESTE.

Allons, ferme, pouſſez, mes bons amis de Cour,
Vous n'en épargnez point, & chacun a ſon tour:
Cependant aucun d'eux à vos yeux ne ſe montre,
Qu'on ne nous voie en hâte aller à ſa rencontre,
Lui préſenter la main, &, d'un baiſer flatteur,
Appuyer le ſerment d'être ſon ſerviteur.

CLITANDRE.

Pourquoi s'en prendre à nous? ſi ce qu'on dit vous bleſſe,
Il faut que le reproche à Madame s'adreſſe.

ALCESTE.

Non, morbleu, c'eſt à vous, & vos ris complaiſans
Tirent de ſon eſprit tous ces traits médiſans.

Son humeur satyrique est sans cesse nourrie
Par le coupable encens de votre flatterie ;
Et son cœur à railler trouveroit moins d'appas,
S'il avoit observé qu'on ne l'applaudît pas.
C'est ainsi qu'aux flatteurs on doit par-tout se prendre
Des vices où l'on voit les humains se répandre.

PHILINTE.

Mais pourquoi pour ces gens un intérêt si grand,
Vous qui condamneriez ce qu'en eux on reprend ?

CÉLIMENE.

Et ne faut-il pas bien que Monsieur contredise ?
A la commune voix veut-on qu'il se réduise,
Et qu'il ne fasse pas éclater en tous lieux
L'esprit contrariant qu'il a reçu des cieux ?
Le sentiment d'autrui n'est jamais pour lui plaire ;
Il prend toujours en main l'opinion contraire,
Et penseroit paroître un homme du commun,
Si l'on voyoit qu'il fût de l'avis de quelqu'un.
L'honneur de contredire a pour lui tant de charmes,
Qu'il prend contre lui-même assez souvent les armes ;
Et ses vrais sentimens sont combattus par lui,
Aussitôt qu'il les voit dans la bouche d'autrui.

ALCESTE.

Les rieurs sont pour vous, Madame ; c'est tout dire ;
Et vous pouvez pousser contre moi la satyre.

PHILINTE.

Mais il est véritable aussi que votre esprit
Se gendarme toujours contre tout ce qu'on dit,
Et que par un chagrin que lui-même il avoue,
Il ne sauroit souffrir qu'on blâme ni qu'on loue.

ALCESTE.

C'est que jamais, morbleu, les hommes n'ont raison ;
Que le chagrin contre eux est toujours de saison,
Et que je vois qu'ils sont, sur toutes les affaires,
Loueurs impertinens, ou censeurs téméraires.

CELIMENE.

Mais....

ALCESTE.

Non, Madame, non; quand je devrois mourir,
Vous avez des plaiſirs que je ne puis ſouffrir;
Et l'on a tort ici de nourrir dans votre ame
Ce grand attachement aux défauts qu'on y blâme.

CLITANDRE.

Pour moi, je ne ſais pas; mais j'avouerai tout haut
Que j'ai cru juſqu'ici Madame ſans défaut.

ACASTE.

De grâces & d'attraits je vois qu'elle eſt pourvue;
Mais les défauts qu'elle a ne frappent point ma vue.

ALCESTE.

Ils frappent tous la mienne; &, loin de m'en cacher,
Elle ſait que j'ai ſoin de les lui reprocher.
Plus on aime quelqu'un, moins il faut qu'on le flatte:
A ne rien pardonner le pur amour éclate;
Et je bannirois, moi, tous ces lâches Amans
Que je verrois ſoumis à tous mes ſentimens,
Et dont, à tous propos les molles complaiſances
Donneroient de l'encens à mes extravagances.

CELIMENE.

Enfin, s'il faut qu'à vous s'en rapportent les cœurs,
On doit, pour bien aimer, renoncer aux douceurs,
Et du parfait amour mettre l'honneur ſuprême
A bien injurier les perſonnes qu'on aime.

ELIANTE.

L'amour, pour l'ordinaire, eſt peu fait à ces loix;
Et l'on voit les Amans vanter toujours leur choix:
Jamais leur paſſion n'y voit rien de blâmable,
Et, dans l'objet aimé, tout leur devient aimable (1).

. . . . . .

. . . . . .

(1) Nous rapporterons dans un des Chapitres qui traiteront de l'Imitation, les vers que je retranche ici.

ALCESTE.

Et moi, je ſoutiens, moi....

CELIMENE.

Briſons-là ce diſcours
Et dans la galerie allons faire deux tours.
Quoi ! vous vous en allez, Meſſieurs ?

CLITANDRE, ACASTE.

Non pas, Madame.

ALCESTE.

La peur de leur départ occupe fort votre ame.
Sortez, quand vous voudrez, Meſſieurs; mais j'avertis
Que je ne ſors qu'après que vous ſerez ſortis.

ACASTE.

A moins de voir Madame en être importunée,
Rien ne m'appelle ailleurs de toute la journée.

CLITANDRE.

Moi, pourvu que je puiſſe être au petit couché,
Je n'ai point d'autre affaire où je ſois attaché.

CELIMENE, *à Alceſte.*

C'eſt pour rire, je crois.

ALCESTE.

Non, en aucune ſorte.
Nous verrons ſi c'eſt moi que vous voudrez qui ſorte.

La ſcène eſt finie : *Alceſte*, dans deux ou trois couplets, a dévoilé, à la vérité, la droiture de ſon caractère, en apoſtrophant la ſatyrique *Célimene* & ſes fades adulateurs; mais il n'a rien fait de ce que j'attendois ſur ſa parole. Patience, me répondra-t-on; il dit, deux *ſcènes* après, quand il eſt obligé de paroître devant le tribunal.

ALCESTE.

J'y vais, Madame, & sur mes pas
Je reviens en ce lieu pour vuider nos débats.

Peut-être viendra-t-il en effet pour faire décider *Célimene* entre lui & les deux *Marquis*, comme il nous l'a promis. Point du tout. Nous ne sommes qu'au second acte ; & lorsque, dans le cinquième, *Célimene* se verra contrainte de nommer son vainqueur, ce sera *l'homme au sonnet* qui commencera à l'en presser.

ORONTE.

Oui, c'est à vous de voir si, par des nœuds si doux,
Madame, vous voulez m'attacher tout à vous.
Il me faut de votre ame une pleine assurance,
Un Amant là-dessus n'aime point qu'on balance :
Si l'ardeur de mes feux a pu vous émouvoir,
Vous ne devez point feindre à me le faire voir ;
Et la preuve, après tout, que je vous en demande,
C'est de ne plus souffrir qu'Alceste à vous prétende,
De le sacrifier, Madame, à mon amour,
Et de chez vous, enfin, le bannir dès ce jour.

CELIMENE.

Mais quel sujet si grand contre lui vous irrite,
Vous à qui j'ai tant vu parler de son mérite ?

ORONTE.

Madame, il ne faut point ces éclaircissemens ;
Il s'agit de savoir quels sont vos sentimens.
Choisissez, s'il vous plaît, de garder l'un ou l'autre :
Ma résolution n'attend rien que la vôtre.

Alors *Alceste* presse en effet *Célimene* de faire un choix ; encore n'est-il nullement question,

dans cette *ſcène*, des deux *Marquis* pour leſquels *Alceſte* a dit au ſecond acte.

Je veux, Madame,
Ou pour eux, ou pour moi, faire expliquer votre ame.

Perſonne n'admire & ne reſpecte *Moliere* plus que moi. Je me pique de ſentir, d'apprécier les beautés du *Miſanthrope*, mais je parle à des jeunes gens, & je dois les exhorter à ne pas ſe laiſſer éblouir par un ouvrage qui cache les plus grands défauts ſous les dehors les plus ſéduiſans, & qui remplace par des beautés de détails le vuide de l'action théâtrale. Que loin d'être enhardis par cet exemple, les jeunes gens ſongent à quel point il faut être un grand homme pour ſavoir ainſi maſquer de grandes fautes! On raconte que *Boileau* admira beaucoup le *Miſanthrope* à la premiere lecture que *Moliere* lui en fit, & que ce dernier s'écria: *Ah! mon ami, vous verrez bien autre choſe!* On part delà pour prouver que toutes les pièces devroient être faites comme le *Miſanthrope*; & que ſi *Moliere* avoit vécu davantage, il n'auroit travaillé que dans ce genre; comme ſi le *Miſanthrope* étoit ſa dernière bonne pièce, comme s'il n'avoit pas fait après elle *les Femmes ſavantes*, *l'Avare*, *le Tartufe*. Je crois que l'exclamation de *Moliere*, *Ah! mon ami, vous verrez bien autre choſe!* ſignifioit: je parviendrai à lier fortement toutes les parties de mes drames à l'action principale, à rendre tous mes perſonnages ſi néceſſaires, qu'on ne puiſſe pas les accuſer d'être épiſodiques, à unir ſi bien les plus petits reſſorts au reſſort principal, qu'ils concourent enſemble à un dénouement qui ſatisfaſſe le ſpectateur ſur

le ſort des principaux perſonnages, & non ſur celui des ſubalternes : enfin je parviendrai à faire des pièces plus propres à être jouées ſur tous les théâtres qu'à être lues dans une Académie. Il a tenu parole, fort heureuſement pour ſa réputation, & pour la gloire du Théâtre Français.

Les Légiſlateurs du Théâtre, tant anciens que modernes, nous apprennent qu'une *ſcène* eſt imparfaite ſi, lorſqu'elle commence, ou qu'elle finit, l'acteur qui entre ou qui ſort ne nous en dit pas la raiſon. Il eſt des occaſions où la ſituation parle pour eux. Quand *l'Avare* & ſon fils ſe reconnoiſſent mutuellement pour le prêteur & l'emprunteur; il eſt clair que la Flèche honteux d'avoir ſi mal adreſſé ſon maître, que le courtier fâché d'avoir trahi le ſecret du père & du fils, doivent prendre la fuite ſans nous dire en partant pourquoi ils s'enfuient, la ſituation le dit aſſez; auſſi *Moliere* a mis ſeulement en note : *M. Simon s'enfuit, & la Flèche va ſe cacher.* Il eſt des comédiens qui, en jouant les rôles de *la Flèche* & de *Maître Simon*, ne croient pas apparemment la cauſe de leur fuite aſſez bien marquée par l'Auteur, & qui répètent en fuyant, *pendard! ſon pere!* Je crois qu'ils pourroient s'en diſpenſer, leur ſituation eſt aſſez bien marquée. C'eſt à eux à la peindre ſur leur viſage, & à motiver par-là leur départ précipité.

Ajoutons à ce que je viens de dire une remarque bien judicieuſe de M. *de Voltaire.*

« Les perſonnages importans doivent toujours avoir une raiſon d'entrer & de ſortir; » & quand cette raiſon n'eſt pas déterminée, » il

» il faut qu'ils ſe donnent bien de garde de » dire *je ſors*, de peur que le ſpectateur, trop » averti de la faute, ne diſe : *Pourquoi ſortez-* » *vous ?* »

Il faut encore que les *ſcènes* ſoient liées de façon à ſatisfaire l'eſprit & les yeux du ſpectateur ; l'eſprit par la continuité de l'action, les yeux par la préſence continue des acteurs. La première de ces fautes eſt ſans contredit plus répréhenſible que la ſeconde, cependant elle eſt beaucoup moins dangereuſe : l'une ne peut être critiquée que par les connoiſſeurs ; l'autre frappe également l'habile homme & l'ignorant ; ſur-tout l'orcheſtre qui accoutumé à jouer lorſqu'il ne voit plus d'acteurs ſur le théâtre fait, par vingt coups d'archet, une épigramme d'autant plus piquante, qu'elle excite ordinairement un rire général.

CHAPITRE XXXVII.

Des Monologues.

Les *monologues* ont leurs critiques & leurs partiſans, les uns les banniſſent abſolument, les autres ne ſont pas fâchés qu'on les multiplie, je vais rapprocher ce qu'on a dit pour & contre ; je riſquerai mon ſentiment, & l'on prononcera.

Les *monologues* ſervent à lier les ſcènes : d'accord. Mais ſi le *monologue* ne tient pas à l'action générale, s'il ne tient pas à l'action particulière des deux ſcènes qu'il ſépare, & ne les

enchaîne pas enſemble, il eſt défectueux. Ouvrez tous les théâtres, & vous trouverez tant d'exemples, que je puis me diſpenſer d'en citer.

« Ils banniſſent la monotonie d'une pièce » qu'un dialogue continuel rendroit trop uni» forme ».

Cela eſt vrai : mais il faudroit les diſtribuer avec prudence, & ne pas en faire ſans néceſſité, ou bien on a tout l'air d'avoir travaillé ſes ſcènes principales avant d'avoir dreſſé ſon plan, & de n'avoir fait ſes *monologues* que comme autant de pièces de marqueterie ou de rempliſſage, pour accrocher tant bien que mal les ſcènes les unes aux autres. Parcourons *le Philoſophe marié*, de *Deſtouches*.

ACTE I. SCÈNE I.

Monologue de trente-huit vers, dans lequel *Ariſte* fait l'expoſition de la pièce.

SCÈNE II.

DAMON, ARISTE.

SCÈNE III.

Monologue de deux vers qu'*Ariſte* débite pour que *Liſette* & *Damon*, qui n'ont rien à ſe dire, ne ſe rencontrent point.

SCÈNE IV.

LISETTE, ARISTE.

SCÈNE V.

Monologue, afin que *Liſette* qui va joindre *Mélite*, ne la voie point. C'eſt *Mélite* elle-même qui va paroître.

SCÈNE VI.

ARISTE, MÉLITE.

SCÈNE VII.

Monologue pour finir l'acte comme il a commencé.

Ajoutez à ces quatre *monologues* qu'*Ariſte* prononce dans un ſeul acte, huit autres qu'il a encore dans le reſte de la pièce, vous conviendrez que l'Auteur en a été un peu trop libéral.

« Il eſt quelquefois fort agréable de voir un » homme ſe livrer tout entier, & nous ouvrir » le fond de ſon ame »....

J'en conviens, mais il faut que nous ſoyons bien-aiſes de lire dans le fond de cette ame.

« De l'entendre hardiment parler de ſes af» faires, & nous faire part de tous ſes pro» jets ».

Oui, ſi ſes affaires nous intéreſſent, ſi ſes projets nous intriguent, tout cela eſt excellent; ſans quoi tout cela ne vaut rien.

« D'ailleurs un Auteur, moins gêné dans » un *monologue*, peut plus librement ſe livrer » à ſa gaieté, y faire dire des choſes plus jolies, » y faire faire des lazzis plus agréables que dans » une ſcène dialoguée ».

Si la gaieté de l'Auteur, ſi les choſes agréables que l'acteur dit ou fait, ne tiennent pas au fond de la pièce, la gaieté, les madrigaux, le jeu de théâtre, tout devient mauvais puiſque rien n'eſt à ſa place.

Je connois un *monologue* qui eſt gai, dans lequel le perſonnage ſe livre, qui fournit à lui

ſeul plus de jeu théâtral que bien des pièces; qui eſt très-applaudi, & qui avec cela, toute réflexion faite, ne vaut rien. Il eſt dans *la Coquette* de *Baron*.

ACTE V. Scène VIII.

La *Coquette*, eſt perſécutée par une tante prude, elle deſire que cette tante faſſe quelques ſottiſes; elle a déja ſurpris une de ſes lettres amoureuſes, & elle l'engage à aller au bal à l'inſu de ſon mari. *Paſquin* reſte ſeul ſur le théâtre, & s'amuſe à s'enivrer.

PASQUIN, *ſeul.*

Bonne petite vie, par ma foi! Si l'oncle revenoit, cela ſeroit tout-à-fait drôle. Ce ſont leurs affaires: la mienne eſt à préſent de voir s'il n'y a point quelqu'une de ces bouteilles de trop. Voilà juſtement ce qu'il me faut. A vous, Monſieur Paſquin! Monſieur, je vous ſuis fort obligé. Allons donc, point de façon, je ſuis votre ſerviteur: il faut que vous me faſſiez raiſon de la ſanté que je viens de vous porter. Ah! de tout mon cœur! Buvez donc. Voilà un brave homme! Ta, ra, ta, ta, le ra. Je ſuis un peu rond, franchement; il ne faut point cependant ſe rebuter. A vos inclinations, Monſieur Paſquin. Ah! il ne ſera pas dit que M. Paſquin demeure court.

Pourquoi ce *monologue*? Pour mettre un intervalle entre le départ de la prude & l'arrivée de ſon mari, qui ſans cela auroit trouvé ſa femme ſur le théâtre, auroit dérangé la partie de bal, & la pièce ſur-tout. Que nous apprend ce *monologue*? que nous annonce-t-il? à quoi tient-il? à quoi ſert l'ivrognerie de *Paſquin*? à rien. Ce *monologue* eſt donc mauvais ſur-tout dans un cinquième acte.

Voilà, je crois, tout ce que je pouvois oppoſer aux apologiſtes outrés du *monologue* : Ecoutons maintenant leurs antagoniſtes.

« Premiérement les *monologues* ne ſont pas » dans la nature. Un extravagant comme *Jodelet*, *Criſpin*, *Dom Japhet* ou *Dandin*, » peut très-bien ſe parler à lui-même, mais » un homme ſenſé ne le fait jamais. Et toutes les fois qu'on voit un homme dans les » rues ou ailleurs qui parle ſeul, on dit, où » du moins on penſe, voilà un fou ».

Ces raiſons ſeroient déciſives contre les *monologues*, ſi l'on n'avoit ſouvent remarqué qu'un homme vivement affecté d'un bonheur ou d'un malheur qui vient de lui arriver, ſe plaint où ſe félicite tout haut, qu'il fait des réflexions ſur ſon état préſent & à venir, tout le temps où, à force de ſentir vivement, il eſt hors de lui-même.

Je cherche un *monologue* fait par un perſonnage qui éprouve tout ce que je viens de dire, & je le trouve dans le *Timon* ou *le Miſanthrope*, de *Shakeſpeare*.

Timon ruiné, abandonné enſuite par ſes amis, trahi par ſa maîtreſſe, fuit d'*Athenes* la rage dans le cœur, & la bêche à la main, il travaille la terre pour y chercher de quoi vivre. C'eſt dans cette cruelle ſituation qu'il s'exprime ainſi :

ACTE III. Scène IV.

Le Théâtre repréſente une forêt.

TIMON, *une bêche à la main.*

Pere de la nature, Soleil ! attire à toi les humides exhalaiſons des lieux les plus marécageux, infectes-en les airs, &

fais-les tomber ſur Athènes. Purge le monde de flatteurs, & commence par elle. .... Et toi, mère commune des humains, ô Terre! ne te rends point rebelle à mes travaux; ne ferme point ton ſein à mes beſoins : je n'y cherche que des racines.... Mais que vois-je? de l'or!.... O Timon, tu n'as plus rien perdu! .... Non, métal enchanteur, non, funeſte poiſon des vertus, tu m'as rendu trop malheureux pour me tenter encore! Reſte caché pour jamais aux regards des avides mortels!.... Qu'Athènes ſache pourtant que Timon ne fut jamais plus opulent.... Quelqu'un vient. Chargeons-le d'en inſtruire le Sénat.

Oſez dire que le *monologue* de *Timon* n'eſt pas dans la nature, je vous dirai hardiment que vous ne la connoiſſez pas.

« Secondement, les *monologues* ne peuvent » pas être variés comme les dialogues, ils doivent tous ſe reſſembler à quelque choſe » près ».

Erreur très-grande! ils varient, comme le dialogue, ſelon le caractère, la ſituation du perſonnage, & le génie de l'Auteur. Un homme animé par l'eſprit de la vraie comédie, les différencie avec art, & ſait jetter de la variété même dans un ſeul; témoin celui-ci qui eſt dans *l'Andrienne*.

ACTE I. SCÈNE IV.

MYSIS, *parlant à quelqu'un du dedans.*

Mon Dieu! Archillis, il y a mille ans que je vous entends; vous voulez que j'amene Lesbie; cependant il eſt certain qu'elle eſt ſujette à boire, qu'elle eſt étourdie, et qu'elle n'eſt pas ce qu'il faut pour qu'on puiſſe lui confier ſûrement une femme à ſa premiere groſſeſſe : je l'amenerai pourtant.... (*Se parlant.*) Voyez un peu l'imprudence de cette vieille! & tout cela parce qu'elles ont accoutumé de boire enſemble. O Dieu! donnez, je vous

prie, un heureux accouchement à ma maîtreſſe, & faites que ſi la ſage-femme doit faire quelque faute, elle la faſſe plutôt ſur d'autres que ſur elle. Mais d'où vient que Pamphile eſt ſi troublé! Je crains fort ce que ce peut être. Je vais attendre ici, pour ſavoir ſi le trouble où je le vois ne nous apporte pas quelque ſujet de triſteſſe.

Je voudrois qu'on mît plus ſouvent ſur notre ſcène les *monologues* de ce genre. Cette converſation qu'on feint d'achever avec quelqu'un du dedans les rend moins monotones, leur donne un air de vraiſemblance, les raccourcit en quelque façon de tout ce que l'acteur eſt cenſé dire à un autre, & nous rend plus chaudement compte de ce qui ſe paſſe derrière la toile.

Il en eſt d'une autre eſpèce, que *Thalie* a tort de ne pas voler à *Melpomene*. Ce ſont ceux dans leſquels un perſonnage feint de regarder ce qui ſe paſſe dans le lointain, & en rend compte au ſpectateur. Il me ſemble qu'un *monologue* comique dans ce goût, ſeroit, comme dans la tragédie, plus ou moins intéreſſant, ſelon ce que l'acteur verroit (1).

« Troiſièmement, les *monologues* ralentiſſent » l'action ».

Tout au contraire : quand ils ſe font à propos, ils lui donnent une marche infiniment plus rapide. Je ſoutiens même qu'il eſt des vices ou des ridicules mieux caractériſés par le *monologue* que par le dialogue.

Dans *le Babillard*, de *Boiſſy*, *Léandre* impatiente par ſon caquet ſix femmes auxquelles

(1) J'ai tenté d'introduire ſur la ſcène comique les *monologues* de cette eſpèce : j'en ai placé un dans *la Fille Suppoſée*.

il ne donne pas le temps de placer un ſeul mot. Elles ſortent l'une après l'autre fort piquées, comme de raiſon : il reſte, ne s'apperçoit pas qu'il eſt ſeul, & continue ſon babil.

SCÈNE XIV.

LÉANDRE, *ſeul.*

Hérita de ſon bien, car ce Martin Braillard
N'avoit, à ſon décès, laiſſé qu'un fils bâtard,
Mort depuis en Eſpagne; & pour toute famille,
De ſon épouſe Alix n'avoit eu qu'une fille,
Trépaſſée, enterrée un an avant ſa mort,
Qui promettoit beaucoup, & qu'il chériſſoit fort.
Eurique combattit & ſur mer & ſur terre,
Et laiſſa les trois quarts de ſon corps à la guerre;
Car il perdit un œil à Gand, le fait eſt ſûr;
La cuiſſe droite à Mons, le bras gauche à Namur,
Il n'aimoit pas le vin, & haïſſoit les femmes;
Je le dis à regret; excuſez-moi, Meſdames;
De vous fâcher en rien....,

Otez le *monologue* du *Babillard*, le coup de pinceau le plus fort manquera à ſon portrait; par conſéquent le *monologue* peut aider par lui-même à caractériſer un perſonnage.

« Quatrièmement, ces ſcènes amphibies, » ces eſpèces de *monologues* dialogués, comme » celui que fait *Soſie* avec ſa lanterne, ſont » mauvais ».

Point du tout. Je les blâmerois beaucoup ſi on les plaçoit dans la bouche d'un Magiſtrat, d'un Général d'armée : mais dans celle d'un valet, d'un homme ſimple, ou d'un plaiſant, ils ſont excellents.

Dans ce *monologue*, *Moliere* n'eſt au-deſſus de *Plaute* que parce qu'il l'a coupé & varié par

les réponſes de la prétendue *Alcmene*. Le *Soſie* latin fait à ſa lanterne une narration de dix ou douze pages, ſans qu'elle daigne répondre un ſeul mot : auſſi la ſcène eſt-elle très-ennuyeuſe ; elle eſt au contraire très-plaiſante chez notre poëte. Je ne rapporte pas les deux ſcènes, mais tel critique la converſation qui ſe lie entre *Soſie* & ſa lanterne, qui, peut-être ſans s'en vanter, a raiſonné plus d'une fois avec ſon chevet, quelque autre meuble de ſon appartement, ſon chien, ou ſon cheval. On raconte une aventure qui plaide aſſez bien la cauſe de cette ſorte de *monologues*.

Le Baron de ...., homme ſimple, & rond de toutes les manières, ayant obtenu aux Etats de ſa province l'honneur d'en préſenter la feuille au Roi, ſe trouvoit fort embarraſſé, & ne ſavoit trop comment & en quels termes il parleroit à ſon Prince. Que fit mon homme pour acquérir une noble hardieſſe & une mâle éloquence ? Il fit porter le portrait du Monarque dans ſa chambre ; & là, réguliérement quatre fois par jour, il débitoit ſon compliment, & paſſoit enſuite du côté du tableau pour ſe faire une réponſe favorable, & pour ſe gratifier de quelque faveur. On le ſurprit un jour comme il ſe faiſoit préſent du cordon rouge, lui, qui n'avoit jamais fait la guerre qu'aux lapins de ſa garenne.

CHAPITRE XXXVIII.

Des Actes.

PLAUTE & *Térence* ont distribué toutes leurs pièces en cinq parties ; en conséquence il fut un temps en France où une comédie qui auroit eu moins de cinq *actes*, auroit paru un monstre, quelque bonne qu'elle eût été d'ailleurs. Les Français dédaignèrent pendant longtemps les pièces Espagnoles, par la raison seule qu'elles n'ont que trois *actes* ou trois journées.

Voilà comme, sur les petites choses, ainsi que sur les grandes, les hommes adoptent aveuglément la coutume de leurs pères, respectent leurs travers, faute de vouloir se donner la peine de les apprécier, & prennent pour des loix établies par la raison & autorisées par un usage réfléchi, ce qui, chez nos ancêtres comme chez nous, n'a dû son crédit qu'à une aveugle & indolente habitude.

Ce joug volontaire que les Auteurs s'imposoient, étoit aussi ridicule qu'embarrassant, parce qu'il est des sujets qui, féconds ou stériles par eux-mêmes, peuvent fournir beaucoup ou bien peu à l'Auteur. *Moliere* n'est pas le premier, comme on le croit, qui ait osé s'y soustraire. Il n'a pas introduit sur notre théâtre les petites pièces ; il n'en est que le Restaurateur.

Bientôt nous suivîmes les traces des Italiens, comme ils ont depuis suivi les nôtres ; & nous

fîmes des pièces en trois *actes*, comme ils en font préſentement en cinq. Peu-à-peu nous nous enhardîmes & nous en fîmes en deux. Et nous oſons avec raiſon en faire en quatre. Si le génie doit ſe ſoumettre aux entraves de la raiſon & de la vraiſemblance, c'eſt à lui de franchir celles que l'uſage ſeul voudroit lui donner.

Paſſons à la diviſion des *actes*. Tout le monde ſait que dans une pièce en cinq *actes*, le premier doit ſervir à l'expoſition; que l'intrigue doit ſe nouer au ſecond; que dans le troiſième elle doit toucher au moment de ſe dénouer, & ſe nouer avec plus d'embarras qu'auparavant, pour fournir au quatrième; & qu'enfin elle doit ſe dénouer tout-à-fait au cinquième. La diviſion des pièces en trois *actes* eſt beaucoup plus naturelle & infiniment plus aiſée. On conſacre le premier à l'expoſition, le ſecond à l'intrigue, le dernier au dénouement.

L'eſſentiel eſt de bien poſſéder ſon ſujet avant de diſtribuer les *actes*. Malheur à l'Auteur qui n'en a jamais vu qu'un à la fois. Il faut connoître ſi bien ſon plan, qu'on puiſſe le parcourir en entier dans un ſeul coup d'œil; en voir en même temps les endroits ſaillants ou médiocres, & les diviſer ſi bien que chaque *acte* partage également les beautés & les défauts, & que, loin de ſe nuire, ils ſe ſervent mutuellement. *Moliere* a mis deux ſcènes épiſodiques dans le quatrième *acte* de ſon *Ecole des Femmes*; celle du *Notaire*, & celle de *Chriſalde*, qui vient faire l'apologie du cocuage; ſi elles étoient diſtribuées dans deux *actes* différents, le défaut frapperoit moins.

J'ai ſouvent entendu raiſonner quelques-uns de nos jeunes Auteurs ſur la diviſion des *actes* ; ſur ceux auxquels il faut donner la préférence, & dans leſquels il faut jetter un plus grand nombre de beautés. Il ſuffit, dit-on, que le premier, le troiſième & le cinquième frappent : le public gliſſe aiſément ſur les deux autres. Cela peut être dans la tragédie. Un beau vers, une ſentence dans la bouche d'un Roi, un ſpectacle pompeux, raniment le ſpectateur ; mais ſi vous le laiſſez ſe refroidir une fois dans la comédie, vous êtes perdu ſans reſſource. Un *acte* défectueux eſt quelquefois trouvé d'autant plus mauvais, qu'il ſe trouve à côté d'un beau, & qu'on le juge par comparaiſon.

On a ſouvent demandé très-ſérieuſement combien de ſcènes & de vers il faut dans un *acte*. Des Savants ont dit, & écrit plus ſérieuſement encore, qu'un *acte* doit avoir cinq ſcènes & trois cens vers. La réponſe eſt auſſi plaiſante que la demande. Il me ſemble voir le *Malade imaginaire* demander combien de grains de ſel on doit mettre dans un œuf ; & le Médecin répondre gravement ſix, huit, dix, par les nombres pairs ; comme dans les médicaments, par les nombres impairs.

Le premier *acte* du *Miſanthrope* n'a que trois ſcènes, le cinquième en a onze ; voilà donc deux *actes* qui, ſelon le calcul des Anciens, & de quelques Modernes, ne valent rien.

Cent vers, & deux ou trois ſcènes plus ou moins, ne rendront jamais un *acte* ou plus long ou plus court aux yeux des connoiſſeurs. Il ne paroîtra l'un ou l'autre & ne ſera jugé

tel qu'à raiſon du nombre de ſes beautés & de ſes défauts.

J'ai encore entendu faire cette queſtion : Comment peut-on connoître qu'un *acte* eſt fini ? & j'ai encore entendu répondre fort ſavamment, d'après le célebre *Donnat*, que c'eſt lorſque le théâtre reſte ſans acteurs. Il eſt des pièces qui, comme je l'ai fait voir dans le Chapitre de la liaiſon des ſcènes, laiſſent le théâtre vuide ou ſans acteurs pluſieurs fois dans un *acte*. Il s'enſuivroit delà que chacun de ces *actes* en auroit deux ou trois, & la pièce entière, une quinzaine. L'*acte* finit réellement quand le théâtre reſte ſans action, après que les acteurs ont pris, aux yeux du ſpectateur, la réſolution d'aller la continuer derrière la toile.

Nous avons pluſieurs poétiques qui défendent aux Auteurs, de faire commencer un *acte* par l'acteur qui finit le précédent ; & cela, j'ai honte de le répéter, parce que de cette façon l'entr'acte n'eſt pas aſſez marqué ! Quelle pitoyable règle, & quelle raiſon plus pitoyable encore !

Cette regle des Anciens, dit *d'Aubignac*, devroit être régulièrement obſervée ; la raiſon qu'il donne ne vaut guère mieux que la précédente. Je tranſcris ſes propres mots.

« L'Acteur qui quitte la ſcène pour quelque » action importante, à laquelle il faut qu'il » s'emploie ailleurs, doit avoir quelque temps » raiſonnable pour la faire ; & s'il revient » auſſi-tôt que la muſique aſſez courte & aſſez » mauvaiſe a ceſſé, l'eſprit des ſpectateurs eſt » trop ſurpris en le voyant revenir ſi-tôt. Au

» lieu que quand un autre a paru avant ſon
» retour, l'imagination du ſpectateur qui a été
» divertie par cet autre acteur, ne trouve rien
» à redire quand il revient; & comme les ſpec-
» tateurs aident eux-mêmes au théâtre à ſe
» tromper, pourvu qu'il y ait quelque vrai-
» ſemblance, ils s'imaginent facilement que ce
» perſonnage a eu aſſez de temps pour ce
» qu'il vouloit faire, quand ils ont eu devant
» les yeux un autre objet qui a preſque effacé
» l'image qu'ils avoient de celui qui leur étoit
» demeuré le dernier à l'eſprit, dans l'acte
» précédent ».

Je ſuis d'un avis tout à fait différent; ce qui lui paroît un défaut, me ſemble au contraire une beauté. Et voici comme je raiſonne.

Puiſque l'acteur ou les acteurs qui ferment l'*acte*, ſortent ordinairement pour aller faire quelque action ou quelque découverte importante, l'Auteur fait grand plaiſir au ſpectateur en les lui renvoyant bien vîte pour lui rendre compte de leur conduite, de leurs actions, ou l'informer de ce qu'ils ont découvert pendant leur abſence.

Enfin il eſt clair que ſi une ſcène doit avoir ſon expoſition, ſon intrigue, ſon dénouement, chaque *acte* doit avoir auſſi toutes ſes parties bien diſtinctement marquées. Le Public veut voir clairement le commencement, le milieu, & la fin de tout. Je me ſouviendrai toute ma vie d'une épigramme faite à une première repréſentation : elle m'alarme encore, & doit faire trembler tous les jeunes Auteurs.

On donnoit, pour la premiere fois une comédie dont je tairai le titre, parce qu'elle eſt tom-

bée, & qu'elle n'eſt pas de moi. On avoit déja débité deux *actes*, le Public ne les avoit pas approuvés : ſon impatience redoubloit, quand un éternuement fit retentir toute la ſalle, & déconcerta les acteurs. Alors un plaiſant du parterre s'écria : « Meſſieurs, les ſcènes, les » actes, la pièce n'ont ni commencement, ni » milieu, ni fin, & comme l'Auteur le ſait » bien, il eſt convenu avec les acteurs qu'ils » pourroient ſe retirer lorſqu'il éternueroit; ainſi » voilà la piece finie. » En effet elle n'alla pas plus loin.

CHAPITRE XXXIX.

De l'Entr'acte.

J'AIME la comparaiſon qu'on a toujours faite de la peinture avec la poéſie : elles ſont ſœurs & ſe reſſemblent beaucoup. L'art du peintre & l'art du poëte, du poëte dramatique ſur-tout, ſont à-peu-près les mêmes. Les artiſtes de l'un & de l'autre genre ont les mêmes défauts à éviter; les mêmes beautés peuvent éclore & ſe développer ſous leurs doigts : l'étude de la nature, l'habitude de la copier, ſont les ſeules routes qui ménent les uns & les autres à la célébrité.

Il eſt impoſſible à la peinture de rendre entierement ce qu'elle veut repréſenter. Elle ne ſauroit faire paroître un viſage, un perſonnage que par un côté ſeulement : de même la poéſie dramatique ne peut expoſer aux yeux du ſpectateur

une action entiere dans toutes ſes circonſtances.

On a imaginé les *entr'actes* pour donner le temps aux Auteurs de preſſer derriere le théâtre une intrigue qui ne pourroit qu'offrir des longueurs & des détails minutieux : le poëte a donc le plus grand tort quand, n'employant pas des moments bien précieux, il reprend au commencement d'un acte la fable où il l'avoit laiſſée à la fin du précédent. Le Public ſait auſſi mauvais gré aux acteurs qui l'ont abandonné pour rien, qu'il eſt content d'eux quand ils mettent le temps à profit, & que l'intrigue va toujours ſon train.

Dans les *Femmes ſavantes*, *Clitandre* a prié *Béliſe* de protéger l'amour qu'il a pour *Henriette*. *Béliſe*, malgré tout ce que *Valere* a pu lui dire, ſort très-perſuadée qu'il eſt amoureux d'elle, & non de *Henriette*. Alors il dit :

Diantre ſoit de la folle, avec ſes viſions !
A-t-on rien vu d'égal à ſes préventions ?
Allons commettre un autre au ſoin que l'on me donne,
Et prenons le ſecours d'une ſage perſonne.

Il eſt clair que *Clitandre* ne quitte le théâtre que pour agir pendant qu'il ſera loin de nous.

ARISTE, *quittant Clitandre & lui parlant encore.*

Oui, je vous porterai la réponſe au plutôt :
J'appuierai, preſſerai, ferai tout ce qu'il faut.
Qu'un amant, pour un mot, a de choſes à dire,
Et qu'impatiemment il veut ce qu'il deſire !

Nous n'avons pas à nous plaindre de *Clitandre*. Il n'a pas été oiſif pendant ſon abſence ; & ſi l'intrigue n'a pas fait grand chemin depuis qu'il eſt parti, elle eſt toujours plus avancée.

Il

Il ne ſuffit pas que l'*entr'acte* ſoit employé ; ce qui occupe les acteurs pendant ſa durée doit encore, de toute néceſſité, tenir & ſervir à la machine générale ; ſi non c'eſt un défaut eſſentiel.

Dans l'exemple que je viens de citer, ce que fait *Clitandre*, tient & ſert à la machine générale, puiſqu'il prie l'oncle de ſa maîtreſſe d'être favorable à ſon amour, & que c'eſt en conſéquence de cette priere, qu'*Ariſte* agit & fait le dénouement. Cet *entr'acte* eſt donc bon ; & par la même raiſon, celui que je vais citer eſt mauvais.

L'AVARE.

ACTE I. Scène X.

HARPAGON.

Je m'en vais faire un petit tour en ville, & reviens tout-à-l'heure.

Cette promenade remplira donc l'*entr'acte*. Eſt-elle utile à la pièce ? ſervira-t-elle à peindre le caractère de l'avare ? rien de tout cela. Elle ſervira à remplir un *entr'acte*, ſur lequel il eſt bien aiſé de prononcer. Reprenons la comparaiſon du peintre avec le poëte dramatique.

Un peintre habile offre aux yeux le beau côté de ſon modèle & les traits les plus propres à frapper les connoiſſeurs, à faire reſſortir l'ordonnance de ſon tableau, à en caractériſer chaque partie & l'enſemble : un Auteur ingénieux met en action ce qu'il croit plus digne d'être offert aux yeux du ſpectateur, de captiver plus agréablement ſon imagination, de concourir à

la beauté des ſcènes, de la pièce, & jette dans les *entr'actes* les redites qui ſeroient ennuyeuſes à entendre, & les parties de l'action qui ne ſeroient pas agréables à voir; par conſéquent on ne ſauroit trop louer la prudence des poëtes qui placent derriere la toile les déclarations amoureuſes, quand elles doivent être fades, les collations, les donations, & mille autres reſſorts très-néceſſaires à la comédie, mais très-ennuyeux à voir. D'un autre côté, on ne peut trop critiquer les Auteurs, ou du moins les plaindre, quand ils écartent de la ſcène des choſes qui feroient beaucoup plus d'effet que tout ce qu'ils mettent en action.

Je ne ſaurois comprendre pourquoi tous les Auteurs qui ont mis des joueurs ou des joueuſes ſur le théâtre, ne les ont pas ſaiſis dans le moment où ils ont les yeux fixés ſur une carte qui décide de leur ſort & de celui d'une famille entiere, leur joie ou leur déſeſpoir peindroit leur paſſion avec les traits les plus énergiques. Le moins excuſable de tous les Auteurs eſt celui du *Joueur Anglais*. Quel effet n'auroit pas produit ſon *Béverley*, s'il nous l'eût fait voir dans l'infâme tripot où ſa fortune s'engloutit, & entouré de tous les frippons qui ſe la partagent? Quel tableau vigoureux, ſur-tout dans un pays & ſur un théâtre où de prétendues convenances n'étouffent point le talent!

Quelques légiſlateurs dramatiques ont pouſſé plus loin le parallele de la peinture & de la poéſie. « Ainſi que l'art du peintre, diſent-ils, » conſiſte à finir ſi bien ce qu'il montre, qu'on » devine aiſément ce qu'il cache: de même le » poëte doit travailler avec tant d'adreſſe, que

» les choſes repréſentées ſur la ſcène faſſent » deviner ce qui ſe paſſe derriere la toile ».

Je ne ſuis pas de cet avis. S'il eſt de l'adreſſe du peintre, en me peignant un beau bras, de ménager ſi bien les contours de la partie viſible, que je croie voir celle qui ne l'eſt pas. La perfection de l'art dramatique exige au contraire qu'un Auteur ne me prévienne jamais bien clairement ſur ce qui arrivera dans l'*entr'acte*; c'eſt le moyen de me faire déſirer plus ardemment l'acte ſuivant, & le moment qui m'inſtruira de ce qui s'eſt paſſé derriere la toile.

L'Abbé d'*Aubignac* prétend qu'on doit meſurer la longueur des *entr'actes* au temps dont les acteurs ont beſoin pour exécuter ce qui eſt ſenſé ſe paſſer derriere la ſcène. Il s'enſuivroit de cette régle que le cinquieme acte de la *Métromanie* ne devroit commencer que cinq ou ſix heures après le quatrieme, puiſque dans l'intervalle la plupart des acteurs quittent la campagne où ils ſont, viennent à Paris voir jouer une pièce, & retournent à la campagne. M. l'Abbé a pris fort heureuſement la peine de ſe combattre, en diſant « que le ſpectateur ſe » fait illuſion, & qu'il aide lui-même au théâ» tre à le tromper ».

Un Auteur, entraîné par le déſir de créer & de franchir la barriere ordinaire, a imaginé de remplir les *entr'actes* par des pantomimes. Si cette nouveauté peut contribuer à la gloire de notre théâtre, il faut l'adopter. Si au contraire elle doit ſervir à égarer *Thalie*, à précipiter ſes pas vers la barbarie, on ne peut trop s'élever contre l'innovation, ſans en ſavoir mauvais gré à l'Auteur. Une noble hardieſſe, peut n'être pas

heureuſe, & mériter des éloges, quand l'amour ſeul des beaux arts l'a produite, & non la ſotte préſomption.

Je ne décide point ſi les *entr'actes* d'*Eugénie* ſont bons ou mauvais : ils m'ont paru tout-à-fait hors de la nature & de la vraiſemblance, & d'autant plus dangereux que l'Auteur les propoſe avec adreſſe, & qu'avec beaucoup d'eſprit on peut non-ſeulement perſuader, mais éblouir les perſonnes qui ne veulent pas ſe donner la peine de réfléchir, ou qui ont encore de meilleures raiſons pour n'en rien faire. J'expoſerai mes réfléxions, avec la franchiſe & la politeſſe, que les gens de lettres ſe doivent, & les connoiſſeurs jugeront.

Voici ce que dit *M. de Beaumarchais* : « L'action théâtrale ne repoſant jamais, j'ai » penſé qu'on pourroit eſſayer de lier un acte » à celui qui le tient, par une action panto- » mime qui ſoutiendroit, ſans la fatiguer, » l'attention des ſpectateurs, & indiqueroit ce » qui ſe paſſe derriere la ſcène pendant l'*en-* » *tr'acte*. Je l'ai déſigné entre chaque acte ».

L'Auteur a raiſon ; l'action doit toujours être en mouvement & lier tous les actes les uns aux autres : mais ſi on ne veut plus donner le temps au ſpectateur de ſe délaſſer, & s'il doit avoir ſous les yeux une action continuelle, pourquoi ne pas lui offrir la choſe même qui l'intéreſſe ?

Voyons : peut-être l'Auteur a-t-il lié ſi intimement le jeu de ſes *entr'actes* au drame, qu'ils en ſont inſéparables :

EUGÉNIE,

Drame en cinq actes, en prose.

AVANT-SCÈNE.

Le Lord Comte *de Clarandon* voit dans le pays de Galles, *Eugénie*, fille du Baron *Hartley*, en devint amoureux, & s'insinue si bien dans l'esprit de *Madame Murer*, tante de sa maîtresse, qu'elle lui permet d'épouser sa nièce en secret, même à l'insu du pere. Le traître Lord déguise son Intendant en Ministre, feint de s'unir par un lien sacré au sort d'*Eugénie*, satisfait sa passion, laisse la malheureuse *Eugénie* enceinte, & part pour Londres, où le Baron le suit bientôt avec sa fille & sa sœur, pour solliciter le jugement d'un procès. Ils logent tous dans une maison que le Lord leur a prêtée. L'Intendant, qui a joué le rôle de Ministre, est très-malade : il a des remords.

ACTE I.

Eugénie est affligée de n'avoir pas vu son époux depuis son arrivée, & d'apprendre que son pere veut la marier avec un certain *Cowerly*, à qui il a fait un dédit de mille guinées. Sa tante la rassure sur cette double crainte. Les remords de l'Intendant font trembler le Lord ; il donne ordre à son valet *Drink* d'arrêter toutes les lettres, en cas que l'Intendant écrive à *Eugénie* ou à sa famille ; il fait sa visite aux Dames. Le Baron le félicite sur un riche mariage qu'il va faire, à ce que dit toute la ville. Le Lord nie, rassure *Eugénie*, & part. Le Baron rentre dans son

appartement. *Eugénie* & *Madame Murer*, l'y ſuivent.

Jeu d'Entr'acte.

« Un domeſtique entre. Après avoir rangé les » ſiéges qui ſont autour de la table à thé, il » en emporte le cabaret, & vient remettre la » table à ſa place, auprès du mur de côté. Il » enlève des paquets dont quelques fauteuils » ſont chargés, & ſort, en regardant ſi tout » eſt bien en ordre ».

Ce *jeu d'entr'acte* remplit, je crois, très-mal les vues de l'Auteur; il ne peut lier les deux actes l'un à l'autre, parce qu'il n'y tient pas. Il n'indique pas ce qui ſe fait derriere la ſcène; premiérement, parce qu'on n'y fait rien; ſecondement, parce que des tables, des paquets, des cabarets, &c. n'ont aucun rapport avec les perſonnages : par conſéquent le jeu de l'entr'acte ne ſoutient pas l'attention des ſpectateurs; au contraire, il les diſtrait & les éloigne de l'objet principal.

ACTE II.

Le vieil Intendant écrit effectivement à la tante. *Drink* arrête la lettre. Le Lord, alarmé d'entendre par-tout parler de ſon mariage, qui doit ſe faire le lendemain, vient ordonner à *Drink* d'écarter tous ceux qui pourroient en inſtruire la famille d'*Eugénie*, ſur-tout le Capitaine *Cowerly*; c'eſt préciſément lui qui arrive le premier, il aſſure que le fatal mariage ſe conclut inceſſamment. Il dit enſuite avoir vu au parc *Sir Charles*, fils du Baron, lequel s'eſt battu avec ſon Colonel. On a écrit au pere que

ce Colonel pourroit bien faire aſſaſſiner ſon fils. *Sir Charles* ne ſait pas ſon pere à Londres ; le Capitaine promet de l'amener le lendemain.

Jeu d'Entr'acte.

« *Betty* ſort de la chambre d'*Eugénie*, ouvre » une malle, & en tire pluſieurs robes l'une » après l'autre, qu'elle ſecoue, qu'elle dépliſſe » & qu'elle étend ſur le ſopha du fond du ſallon. » Elle ôte enſuite de la malle quelques ajuſte- » ments & un chapeau galant de ſa maîtreſſe, » qu'elle eſſaie avec complaiſance devant une » glace, après avoir regardé ſi perſonne ne peut » la voir. Elle ſe met à genoux devant une ſeconde » malle, & l'ouvre pour en tirer de nouvelles » hardes. Au milieu de ce *travail*, *Drink* & » *Robert* entrent en ſe diſputant : c'eſt-là l'inſ- » tant où l'orcheſtre doit ceſſer de jouer, & » où l'acte commence ».

Cet *entr'acte* ſeconde, je crois, auſſi peu que le premier l'intention de l'Auteur. Des robes, un chapeau à l'Anglaiſe très-galant, loin de ſoutenir l'attention des ſpectateurs ſur les malheurs d'*Eugénie*, & de lui faire partager les pleurs qu'elle eſt cenſée répandre derriere le théâtre, peuvent faire penſer au contraire que, pour ſe conſoler, elle va faire ſa toilette, & courir les aſſemblées ou les bals.

ACTE III.

Eugénie révele ſon ſecret à ſon pere : il eſt furieux ; il lui pardonne enſuite dès qu'il la ſait enceinte ; mais on apprend dans l'inſtant que ſon mariage n'eſt que ſimulé. On découvre toutes

les perfidies du Lord. Le Baron ſort au déſeſpoir. *Eugénie* eſt anéantie. *Madame Murer*, furieuſe, s'écrie, après avoir rêvé un moment: *Vengeance, ſoutiens mon courage! je vais écrire moi-même au Comte. Viens.., traître! tu paieras cher les peines que tu nous cauſes!*

Jeu d'Entr'acte.

« Un domeſtique entre, range le ſallon, » éteint le luſtre & les bougies de l'appartement. On entend une ſonnette dans l'intérieur: il écoute, & indique, par ſon geſte, » que c'eſt *Madame Murer* qui ſonne. Il y » court. Un moment après il repaſſe avec un » bougeoir allumé, ſort par la porte du veſtibule, & rentre ſans lumiere, ſuivi de pluſieurs domeſtiques auxquels il parle bas; & » ils paſſent tous à petit bruit chez *Madame* » *Murer*, qui eſt alors cenſée leur donner ſes » ordres. Les valets repaſſent dans le ſallon, » courent dehors par le veſtibule, & rentrent » chez *Madame Murer* par le même ſallon, » armés de couteaux de chaſſe, d'épées & de » flambeaux non allumés. Un moment après » *Robert* entre par le veſtibule, une lettre à » la main, un bougeoir dans l'autre: comme » c'eſt la réponſe du *Comte de Clarandon* qu'il » rapporte, il ſe preſſe de paſſer chez *Madame* » *Murer* pour la lui remettre. Il y a ici un petit » intervalle de temps ſans mouvement, & le » quatrieme acte commence ».

Malgré les ſoins que l'Auteur prend d'expliquer cette pantomime, on a de la peine à la deviner à la lecture; par conſéquent le travail du Public doit être bien plus pénible aux repré-

ſentations : & ce n'eſt pas le moyen de le délaſſer. D'ailleurs ſi les geſtes, ſi les paroles de *Madame Murer*, n'ont pas indiqué ſuffiſamment ſon dépit & ſes deſſeins, elle a tort ; & l'Auteur a bien plus de tort encore d'avoir préféré aux coups de pinceau frappants qu'auroit pu donner un perſonnage intéreſſé à l'action, des traits informes tracés par des perſonnages tout-à-fait ſubalternes. Si, au contraire, *Madame Murer* a aſſez bien peint les tranſports qui l'animent, & ſa réſolution violente, pour qu'on tremble de voir exécuter l'indigne aſſaſſinat du Comte, pourquoi nous rendre la même idée dans un tableau plus foible ?

ACTE IV.

Le Lord, venant au rendez-vous que *Madame Murer* lui a donné, délivre le frere d'*Eugénie*, que ſon Colonel faiſoit aſſaſſiner. Il le conduit dans un ſallon obſcur, où il lui dit de l'attendre. *Madame Murer* donne des ordres tout bas pour qu'on entoure le Lord quand il ſortira. *Sir Charles* eſt alarmé : ſon pere paroît ; il lui met la pointe de ſon épée ſur le cœur, & le menace de le tuer s'il fait un pas. Des domeſtiques viennent avec des flambeaux : le pere & le fils ſe reconnoiſſent ; tout eſt découvert : *Sir Charles* rend au Lord ce qu'il lui doit, en le débarraſſant des aſſaſſins à gages de la tante. *Eugénie* ſe trouve mal ; on l'emmene : ſon frere jure de la venger.

Jeu d'Entr'acte.

« *Betty* ſort de l'appartement d'*Eugénie*, » très-affligée, un bougeoir à la main ; car il » eſt pleine nuit. Elle va chez *Madame Murer*,

» & en rapporte une cave à flacons, qu'elle
» place ſur la table du ſallon, ainſi que ſa lu-
» miere. Elle ouvre la cave, & examine ſi ces
» flacons ſont ceux qu'on demande. Elle porte
» enſuite la cave chez ſa Maîtreſſe, après avoir
» allumé les bougies qui ſont ſur la table. Un
» inſtant après le Baron ſort de chez ſa fille
» d'un air pénétré, tenant d'une main un bou-
» geoir allumé, & de l'autre cherchant une
» clef dans ſes gouſſets : il s'en va par la porte
» du veſtibule qui conduit chez lui, & en re-
» vient promptement, avec un flacon de ſel ;
» ce qui annonce qu'*Eugénie* eſt dans une criſe
» affreuſe. Il rentre chez elle. On ſonne de l'in-
» térieur ; un laquais arrive au coup de ſon-
» nette. *Betty* vient de l'appartement de ſa maî-
» treſſe en pleurant, & lui dit tout bas de reſter
» au ſallon, pour être plus à portée. Elle ſort
» par le veſtibule. Le laquais s'aſſied ſur le ca-
» napé du fond, & s'étend en bâillant de fati-
» gue. *Betty* revient avec une ſerviette ſur ſon
» bras, une écuelle de porcelaine couverte à
» la main ; elle rentre chez *Eugénie*. Un mo-
» ment après les acteurs paroiſſent ; le valet ſe
» retire, & le cinquieme acte commence. Il
» ſeroit aſſez bien que l'orcheſtre, pendant cet
» *entr'acte*, ne jouât que de la muſique douce
» & triſte, même avec des ſourdines, comme
» ſi ce n'étoit qu'un bruit éloigné de quelques
» maiſons voiſines : le cœur de tout le monde
» eſt trop en preſſe dans celle-ci, pour qu'on
» puiſſe ſuppoſer qu'il s'y fait de la muſique ».

Je crois que pendant cet *entr'acte* le ſpectateur ne devroit pas être occupé de la ſanté d'*Eugénie*, mais de la vengeance que ſon frere a

projettée, de ſes ſuites, & ce que j'ai dit contre l'*entr'acte* précédent peut fort bien s'appliquer à celui-ci, auquel je trouve plus de défauts qu'à tous les autres, puiſqu'il péche davantage contre la vraiſemblance. Eſt-il naturel que des domeſtiques, affectés du malheur de leur maîtreſſe, & qu'un pere craignant pour les jours de ſa fille, obſervent exactement les loix de la pantomime? Que leurs craintes, leur déſeſpoir ne leur arrachent pas quelques mots entrecoupés, & qu'ils s'en tiennent conſtamment à des geſtes dont chacun demande un commentaire.

Dans le cinquième acte, Milord reconnoît ſes torts, épouſe *Eugénie*: tout eſt réparé: la pièce eſt applaudie, & le mérite. Mais il n'eſt queſtion ici que des *entr'actes* en pantomime.

Dans les chœurs des Anciens, un peuple aſſemblé, & reſpectable par conſéquent, invoquoit les Dieux pour un héros, retraçoit ſes malheurs au ſpectateur, ou faiſoit enviſager ceux qui le menaçoient encore. Les paroles accompagnées de geſtes expreſſifs, une muſique analogue au ſujet, s'emparoient de l'ame du ſpectateur. Dans les intermédes de nos peres, les airs les plus flatteurs, les danſes les plus voluptueuſement caractériſées amuſoient agréablement. Nous avons banni avec raiſon les chants & les danſes, pour livrer en entier la ſcène aux ſeuls perſonnages qui concourent à l'action, & pour ne nous occuper que d'eux. Irons-nous les remplacer par des mines, des grimaces? non ſans doute. Je puis me tromper; mais je crois que de pareils *entr'actes*, s'ils ſont adoptés, précipiteront la chûte de notre théâtre.

CHAPITRE XL.

De la Gradation.

IL ne ſuffit pas de mettre de belles choſes dans une comédie, il faut les placer avec goût, & de façon que les premières n'enchériſſent pas ſur les ſecondes, les ſecondes ſur les troiſièmes, ainſi du reſte. Si la *gradation* eſt néceſſaire juſques dans les mots, ſi un poëte ne met jamais *allons* après *volons*, s'il ne dit pas *je vous aime* après *je vous adore*, parce que la ſeconde expreſſion eſt plus foible que la première; à plus forte raiſon doit-il avoir le ſoin de graduer ſes moyens & ſes ſituations, de façon que l'admiration du Public croiſſe ſans ceſſe. Telle pièce n'a dû ſa chûte qu'à un commencement trop beau.

On critique avec raiſon les ſcènes dans leſquelles les valets parodient leurs maîtres. Indépendamment de la langueur qu'elles amènent, en offrant deux fois la même ſituation, un de leurs grands défauts eſt de pécher contre les régles de la gradation. Comment pourroit-on s'intéreſſer pour l'amour ſubalterne & groſſier d'un valet & d'une ſoubrette, qui ne fait pas marcher l'action, lorſqu'on vient d'être affecté par la tendreſſe délicate de deux jeunes amants bien nés, qu'on déſire de voir heureux? La ſcène de *Marinette* & de *Gros René* qui, dans *le Dépit amoureux*, ſuit celle d'*Eraſte* & de *Lucinde*, eſt dans ce cas.

Baron a évité, dans ſon *Homme à bonne fortune*, le défaut que nous venons de reprocher à *Moliere*. *Lucinde* eſt épriſe de *Moncade*; on cherche à lui perſuader que ſon amant eſt un perfide : pour le lui prouver, on dit à *Moncade* qu'une belle dame eſt charmée de ſon mérite, qu'il aura une converſation ſecrete avec elle, s'il veut ſe laiſſer conduire dans ſon appartement les yeux bandés; il y conſent, & aſſigne le lieu où on le trouvera. Son valet, jaloux de tâter d'une bonne fortune, prend un habit de ſon maître, ſe rend au lieu aſſigné, & ſe laiſſe conduire en *Colin Maillard* chez la dame, qui eſt *Lucinde*. On le reconnoît, on lui donne des coups de bâton, on le garde à vue; on va chercher *Moncade*, qui paroît un inſtant après, laiſſe voir toute ſa perfidie & perd ſa maîtreſſe. L'une de ces deux ſcènes eſt la parodie de l'autre, elles offrent à-peu-près la même ſituation; mais celle du valet, ne fait plaiſir que parce qu'elle eſt la première : qu'on eſſaie de la tranſporter après celle du maître, le Public ſatisfait ſur ce qu'il déſiroit ſavoir, la trouvera froide, inutile, par conſéquent mauvaiſe.

Il s'en faut bien que *Baron* ait toujours eu cette adreſſe. Et dans le même ouvrage, la ſcène de toilette que *Paſquin* fait en préſence de *Marton*, eſt bien inſipide après les ſcènes de toilette de *Moncade*. On y rit, me dira-t-on : oui; mais c'eſt de voir *Paſquin* mettre ſes deux pieds ſur la table, pour poudrer plus commodément ſa vilaine perruque; & l'on applaudit à l'acteur en critiquant l'Auteur. Un comique doit ménager des jeux de théâtre aux comédiens, ſans compromettre ſa gloire.

Ce que nous venons de dire ſur la *gradation* des ſituations, nous épargnera la peine de nous étendre ſur celle des moyens, & nous comprendrons aiſément pourquoi *Moliere*, voulant renvoyer ſon *Pourceaugnac* à Limoges, le fait d'abord pourſuivre avec des lavements, lui ſuſcite enſuite des créanciers, pluſieurs femmes, des enfants; & finit enfin par lui faire craindre d'être pendu. S'il eût commencé par le dernier moyen, les lavements, les créanciers, les femmes, les enfants n'auroient produit aucun effet, ni ſur le héros de la pièce, ni ſur le Public. On joue tous les jours ſur notre théâtre des pièces où la *gradation* des moyens n'eſt pas obſervée. La première qui s'offre à ma mémoire eſt le *Rendez-vous*, comédie en un acte & en vers, de *Fagan*.

Un vieillard meurt dans une ville de Bretagne; il laiſſe *Valere* héritier; & *Lucile*, jeune veuve, légataire. *Valere* quitte Paris pour aller recueillir ſa ſucceſſion, termine ſes affaires, eſt prêt à revenir dans la capitale, quand ſon valet *Criſpin*, & *Liſette*, ſuivante de la veuve, amoureux l'un de l'autre, forment le deſſein d'unir leurs maîtres. Pour cet effet, *Criſpin* dit à *Valere* que *Lucile* eſt folle de lui, & qu'elle s'eſt trouvée mal en apprenant qu'il devoit partir. D'un autre côté, *Liſette* aſſure à la jeune veuve que *Valere* eſt épris de ſes charmes. Les fourbes font ſi bien que *Lucile* & *Valere* ſe trouvent enſemble. La veuve ſe plaint tout bas du ſilence de *Valere*, elle eſt diſtraite; *Criſpin* ſaiſit ſa main & la baiſe. *Lucile* croit que *Valere* a pris cette liberté, & paroît contente d'avoir reçu ce témoignage de tendreſſe. Un moment après,

Valere veut s'éloigner ſi *Lucile* ne s'explique ; *Liſette* le retient par ſon habit ; il croit être arrêté par la veuve & reſte. Le moyen employé par *Liſette* eſt inférieur à celui de *Criſpin*, & il paroît d'autant plus faible que l'autre a paru plus piquant.

Je ne parlerai point de la *gradation* des ſcènes & des actes, non qu'elle ne ſoit très-néceſſaire ; mais puiſque les ſcènes ne ſont formées que de moyens & de ſituations plus ou moins fortes, les actes de ſcènes plus ou moins remplies de ſituations & de moyens ; il me ſemble qu'en graduant les moyens & les ſituations, on a l'art de tout graduer.

CHAPITRE XLI.

Des Unités.

ON compte ordinairement trois eſpèces d'*unité ; unité* de temps, *unité* de lieu, *unité* d'action. De cette dernière doit naître une quatrième *unité* très-néceſſaire à la comédie, l'*unité* d'intérêt. Mais ce qui la regarde, trouvera ſa place dans l'article de l'intérêt même.

De l'Unité de temps.

Ariſtote, ce grand philoſophe, ſi ſouvent cité, ſi ſouvent commenté, a dit *que la durée d'une action dramatique doit être renfermée dans le tour du ſoleil.* Je ne ſais s'il a pris cette regle chez ſes prédéceſſeurs, ou ſi le bon ſens ſeul la

lui a dictée ; il eſt certain qu'elle eſt excellente. On a beau dire *que les Anciens étoient les Anciens, que leurs regles étoient bonnes pour eux :* la raiſon ne vieillit pas : ſes loix ne perdent jamais de leur force : il eſt du dernier ridicule de vouloir faire paſſer avec quelque ombre de vraiſemblance ſous les yeux des ſpectateurs aſſemblés pendant trois heures ſeulement, ce qui pourroit s'exécuter à peine dans pluſieurs années.

Les *Eſpagnols*, les *Italiens* ſe ſont moqués très-ſouvent de cette regle ; on voit dans leur théâtre des pièces qui annoncent un déréglement d'eſprit inconcevable. Au premier acte, un mariage ſe fait ; au ſecond, le héros de la pièce naît ; au troiſieme, il eſt grand garçon ; au quatrieme, il eſt amoureux ; au cinquieme, il épouſe une jeune perſonne qui, vraiſemblablement, n'étoit pas née avant l'ouverture de la ſcène.

Les *Anglais*, rient auſſi de la ſévérité avec laquelle nous reſſerrons notre action. Dans le *Miſanthrope* anglais de *M. Wicherley*, le héros paroît, s'embarque, fait une campagne, revient, & tout cela ſans que le ſpectateur ait changé de place. *M. Wicherley* devoit être de l'avis de quelques Commentateurs d'*Ariſtote*, qui entendent par le tour du ſoleil, *le tour qu'il fait dans une année entiere.*

Caſtelvetro & *Picolomini* prétendent que par *tour du ſoleil* on doit entendre *le temps que le ſoleil éclaire notre horizon* (1). En ce cas, s'il y a

(1) Un ſolo viaggio del ſole ſopra noſtro emisferio... *Picolomini.*

des

des poëtes dans les lieux que le ſoleil éclaire cinq à ſix mois, ils ont plus beau jeu que nous.

D'Aubignac paroît être de l'avis de *Picolomini*. Voici la raiſon qu'il donne.

« Un poëme dramatique, n'eſt point dans » les récits, mais dans les actions humaines, » dont il doit porter une image ſenſible. Or, » nous ne voyons pas que régulièrement les » hommes agiſſent devant le jour, ni qu'ils » portent leurs occupations au-delà ».

L'*Abbé d'Aubignac* peut avoir raiſon de vouloir reſſerrer la durée d'une action; mais il a tort de ne pas permettre que les actions comiques ſe paſſent durant la nuit: notre théâtre perdroit une infinité de fort bonnes pièces. En ſuppoſant à la rigueur que les actions de nuit manquent de vraiſemblance dans la rue, la critique n'a plus lieu lorſque la ſcène ſe paſſe dans l'intérieur d'une maiſon; il eſt très-ordinaire & très-vraiſemblable qu'on y agiſſe après le ſoleil couché.

Roſſi ne veut pas que l'action théâtrale dure plus de huit ou dix heures.

Scaliger, plus ſévère, n'accorde que ſix ou huit heures.

Je ſerois encore plus rigoureux, & j'exigerois que l'action véritable ne durât que le temps néceſſaire pour la repréſenter, à moins qu'il ne fût indiſpenſable d'allonger ce temps pour faire des choſes tout-à-fait utiles à l'action même. *Moliere* pouvoit ſe diſpenſer, je penſe, d'envoyer dormir les perſonnages de ſon *Malade imaginaire*, entre le premier & le ſecond actes. Comme le ſpectateur ne doit être occupé continuellement que de ce qui tient à l'action, il

eſt très-inutile que nous veillions *M. Argant* & toute ſa famille, pendant qu'ils dorment; leur ſommeil ne fait rien à la pièce.

De l'Unité de lieu.

Ariſtote auroit dû nous dicter des loix ſur l'*unité de lieu*; quelques Auteurs prétendent que ce grand philoſophe n'en ayant point parlé, il n'eſt pas néceſſaire de l'obſerver: en conſéquence ils ont pris pour le lieu de leur ſcène une ville, une province, un royaume. Les autres aſſurent au contraire que ce fameux légiſlateur a négligé d'établir des règles ſur un ſujet pareil, parce qu'il étoit impoſſible d'y manquer de ſon temps; les chœurs qui ne ſortoient jamais de deſſus le théâtre, fixoient néceſſairement le *lieu* de la ſcène, & marquoient qu'il ne changeoit point.

Sans nous embarraſſer ici des raiſons qui ont occaſionné le ſilence d'*Ariſtote*, je porte le procès devant le tribunal de la raiſon. Elle eſt le ſeul juge compétent, & je dis: La comédie n'eſt-elle pas ſoumiſe avec toutes ſes parties aux loix de la vraiſemblance? Sans contredit, me dira-t-on. Eh bien, eſt-il vraiſemblable qu'un machiniſte puiſſe en un clin d'œil, & d'un coup de ſifflet, tranſporter les acteurs d'un bout du Royaume à l'autre, ou, ce qui eſt encore pis, attirer à la bienſéance des acteurs, par la vertu de ce même ſifflet, les villes & les provinces dont ils ont beſoin? n'eſt-ce pas vouloir faire de notre théâtre une véritable lanterne magique?

Les *Eſpagnols* ſont ceux de nos voiſins qui ont plus ſouvent fait voyager leurs villes & leurs

acteurs. Nos premiers poëtes Français étoient auſſi dans ce goût-là ; & les modernes ne l'ont pas tout-à-fait perdu.

Le premier acte du *Démocrite amoureux*, de *Regnard*, ſe paſſe dans un bois, & les autres à la Cour ; on dira que le bois où le Roi trouve *Démocrite*, peut n'être pas éloigné : d'accord ; mais les changements de décoration détruiſent du moins l'illuſion, & c'eſt un très-grand mal.

Je ne dis point qu'un Auteur doive reſſerrer ſon action dans le petit eſpace que le théâtre nous préſente ; tous nos théâtres, plus ou moins grands, ſont cenſés avoir l'étendue qu'un homme peut parcourir de l'œil. C'eſt à l'Auteur à voir, en choiſiſſant ſon ſujet, les différents endroits où ſon action doit ſe paſſer, & à diſpoſer ſi bien ſon terrein qu'il puiſſe les y marquer tous ſans bleſſer la vraiſemblance & l'illuſion.

Par exemple, dans *Iſabelle* & *Gertrude*, l'Auteur avoit beſoin de faire paſſer ſon action pendant la nuit, tantôt dans un jardin obſcur, tantôt dans une pièce éclairée. Qu'a fait l'Anacréon du ſiècle ? Il a ſi bien tiré parti de ſon terrein, que le théâtre repréſente un jardin embelli d'un boudoir, mais placé de façon que le ſpectateur voit en même-temps ce qui ſe paſſe ſur toute l'étendue de la ſcène.

De cette façon on ajoute à l'illuſion, bien loin de la détruire, comme le font toutes ces murailles, ces villes qui diſparoiſſent à volonté, ou ſe bâtiſſent au coup de ſifflet du machiniſte, ainſi que les murs de *Thèbes* au ſon de la lyre d'*Amphion*.

Les Auteurs devroient, à ce qu'il me ſemble, être moins prodigues de changements, ne fût-

ce que pour ne pas entendre le bruit désagréable d'un instrument si souvent funeste. J'ai assisté à la première représentation d'une comédie, dont le succès seroit peut-être resté équivoque; mais le machiniste lâche un coup de sifflet, un mauvais plaisant lui applaudit, le parterre l'imite, & la pièce tombe.

Au reste, quand j'ai dit qu'on pouvoit séparer le théâtre en plusieurs parties sans blesser l'unité, je n'ai pas voulu conseiller d'y rapprocher des lieux trop distants. Il faut bien se garder d'imiter *Clavaret*, poëte tragique : cet Auteur prétendit sauver le reproche qu'on faisoit à ses rivaux, en mettant ces mots à la tête de sa tragédie du *Ravissement de Proserpine* :

« La scène est au ciel, en la Sicile, & aux » enfers, où l'imagination du lecteur se peut » représenter une certaine espèce d'*unité de lieu*, » les concevant comme une ligne perpendicu- » laire du ciel aux enfers ».

Il ne faut pas, me répondra-t-on, donner aux Auteurs des entraves qui les empêchent bien souvent d'amener de très-grandes beautés. Je répliquerai que c'est en conséquence de ces entraves & de ces difficultés vaincues, que l'art de la comédie est regardé comme le premier des arts. On pourroit appliquer à la comédie & à toutes ses parties ce qu'on a dit des vers :

De la contrainte rigoureuse
Où l'esprit semble resserré,
Il reçoit cette force heureuse
Qui l'élève au plus haut degré :
Telle dans des canaux pressée,
Avec plus de force élancée,

L'onde s'élève dans les airs :
Et la règle, qui semble austère,
N'est qu'un art plus certain de plaire,
Inséparable des beaux vers.

Ce sont les grandes difficultés qu'il est beau de vaincre ; c'est en triomphant d'elles que nos maîtres ont acquis des droits à l'immortalité.

De l'Unité de Fable ou d'Action.

Quelques Commentateurs ont entendu par *unité d'action*, qu'il ne falloit employer pour le sujet d'une pièce qu'une *action* unique de l'un des principaux personnages. *Aristote* ne permet d'en prendre qu'une seule dans la vie d'un homme, quoique cette vie soit remplie de faits brillants.

Aristote a raison, s'il défend de rapprocher des choses qui, vû l'éloignement du temps, ne peuvent pas se lier avec vraisemblance. *Aristote* a tort, s'il ne permet pas de réunir des faits qui, quoiqu'arrivés à un homme dans l'espace de vingt ans, peuvent paroître lui être arrivés dans vingt-quatre heures.

Si *Moliere*, par exemple, pour peindre son *Harpagon*, avoit mis en même-temps sous les yeux du spectateur, & les traits d'avarice de son enfance, & ceux de l'âge où il veut sacrifier sa fille à l'amour d'un homme qui la prend sans dot, cette espèce de duplicité d'action seroit choquante, parce que l'avarice d'un enfant est tout-à-fait différente de celle d'un homme mûr. Mais nous devons prodiguer les éloges à ce même *Moliere*, lorsque, dans moins de vingt-quatre heures, nous voyons son héros refuser le

néceſſaire à ſes enfants, conſeiller à ſon fils, qui ſe trouve mal, de boire un verre d'eau, parce que l'eau ne coûte rien; donner ſa fille à un vieillard, parce qu'il la prend ſans bien; cacher ſon argent, prêter à uſure, ordonner un repas meſquin, donner ordre qu'on ne frotte pas trop les meubles de crainte de les uſer, & qu'on ne preſſe pas trop les conviés de boire; vouloir ſe pendre s'il ne trouve pas la caſſette qu'on lui a volée, renoncer enfin à ſon amour, & conſentir à donner ſa maîtreſſe à ſon fils, ſi on lui rend ſon argent, & ſi on lui fait préſent d'un habit neuf. Tous ces traits, s'ils n'arrivent pas à un homme dans l'eſpace de vingt-quatre heures, peuvent cependant arriver, ſans choquer la vraiſemblance; aucun ne jure avec l'âge, l'état & le caractère actuel du héros.

Il en eſt ainſi des pièces d'intrigue. Plus les ruſes de l'intrigant ſont multipliées, plus elles font honneur à l'Auteur qui les a réunies, ſi elles ne bleſſent pas l'*unité de temps*, l'*unité de lieu* & l'*unité d'action*.

C'eſt aſſez parler de ce que les Anciens entendoient par *unité d'action*, & nous pouvons leur oppoſer le ſentiment des modernes. Un drame où l'*unité d'action* eſt obſervée, eſt ſelon nous une pièce dans laquelle il n'y a qu'une ſeule fable, une ſeule intrigue conduite par un ſeul fil principal.

Les comédies à double action ont trouvé des partiſans, ou du moins des perſonnes qui ne les banniſſent point de notre Scène. *Riccoboni* eſt de ce nombre. Voici ce qu'il dit:

« Pour moi, je ne condamne point tout-à-» fait une action double; il n'eſt pas abſolu-

» ment contre la vraisemblance que les perſon-
» nages qui ont part à ces deux actions, ſe
» trouvent ſans ſe connoître, & ſans s'être
» jamais parlé, dans la même rue ou dans le
» même jardin ».

Si *Riccoboni* n'avoit pas mis plus d'un fil, plus d'une intrigue, plus d'une action dans ſes pièces, il n'auroit ſûrement pas ſoutenu une auſſi mauvaiſe cauſe, & auroit encore moins prétendu la défendre avec d'auſſi foibles raiſons.

Les Tuileries, au moment de la promenade, voient naître des paſſions, des fantaiſies amoureuſes, de tendres caprices, des jalouſies; voient lier des parties, achever des ruptures, commencer & finir des infidélités. Dira-t-on que ces divers intérêts qui ſe croiſent, n'en font qu'un; que toutes ces actions n'en produiſent qu'une? Entreprendra-t-on d'en faire une comédie? Une pièce à *tiroirs*, j'y conſens; elle pourroit même être plaiſante: mais pour une comédie en règle, j'en défie; elle ſeroit déteſtable.

Riccoboni va parler encore: « *Harpagon* pere
» d'*Eliſe* & amoureux de *Marianne*, embraſſe
» deux intrigues, l'une de *Valere*, amant de ſa
» fille, & l'autre de ſon fils *Cléante*, amoureux
» de *Marianne*. Ces deux intrigues ſont légères,
» parce qu'elles ſont ſubordonnées au caractère
» principal de l'*Avare* qui les occupe & les fait
» marcher; je conclus donc, que, loin de proſ-
» crire ces ſortes de fables; on doit les adopter
» comme des modèles, ou du moins les citer
» comme des modèles que l'on peut ſuivre ».

Riccoboni conclut mal; ſi des grands hommes ont fait des fables d'action double, il ne s'enſuit pas qu'on doive les imiter ou les donner pour

modèle. *Moliere* eſt certainement un homme de génie, perſonne n'en eſt plus perſuadé que moi; cependant loin de donner pour modèle, dans ſon *Avare*, l'intrigue du faux Intendant avec *Eliſe*, je ſoutiens qu'elle eſt tout-à-fait épiſodique. *Riccoboni* aura beau dire que *l'Avare* embraſſe les deux intrigues, mauvaiſe excuſe. Une pièce dans laquelle un pere auroit dix filles qu'il voudroit marier ou ne pas marier, ſelon ſes caprices, pourroit donc avoir dix intrigues; & ces dix intrigues n'en feroient qu'une, parce que le caractère du pere les embraſſeroit toutes? Encore une fois, mauvaiſe, très-mauvaiſe excuſe.

Deux intrigues ne ſont permiſes dans une pièce que lorſqu'elles ſont totalement unies, qu'elles font toutes les deux marcher le même intérêt, qu'elles concourent enſemble au dénouement, même en ſe contrariant; & pour ne pas nous écarter de l'objet de comparaiſon, choiſi par *Riccoboni*, ſachons diſtinguer dans l'*Avare* deux intrigues, ſans compter celle de l'Intendant: c'eſt l'intrigue du fils, qui eſt épris de *Marianne*; & celle du pere, qui aime la même perſonne. Si le fils réuſſit, le pere doit néceſſairement échouer: ſi le pere vient à bout de ſon deſſein, le fils eſt perdu. Voilà deux intrigues ſi oppoſées, & cependant ſi bien liées enſemble, qu'elles ſe donnent mutuellement du reſſort; que loin de détourner le ſpectateur de l'intérêt qu'il reſſent pour les jeunes amants, elles l'augmentent en ſe croiſant mutuellement & en concourant à un ſeul dénouement.

C'eſt lorſque *Moliere* fait des intrigues doubles dans ce genre, qu'il faut l'imiter. Il a dit lui-même, dans ſes *Femmes Savantes*:

Quand ſur une perſonne on prétend ſe régler,
C'eſt par les beaux côtés qu'il lui faut reſſembler ;
Et ce n'eſt point du tout la prendre pour modèle,
Ma ſœur, que de touſſer & de cracher comme elle.

CHAPITRE XLII.

De l'Amour.

L'AMOUR eſt abſolument néceſſaire ſur la ſcène comique. Pluſieurs Écrivains diſent *qu'une intrigue amoureuſe eſt utile aux pièces d'intrigue, mais que les fables à caractère peuvent ſe paſſer d'un ſemblable appui.* Je penſe fermement le contraire. Un caractère, quel qu'il ſoit, ne ſe démaſque jamais ſi bien que lorſque l'*amour* le met en jeu. Otez à *Alceſte* ſa paſſion amoureuſe pour la franche coquette qui le domine, & nous ne le connoîtrons qu'à demi. Ne rendez point *Tartufe* amoureux d'*Elmire*, il ſera bien moins ſcélérat ; nous n'aurons point cette belle ſcène, cette ſcène divine dans laquelle ſon *amour* le force à lever le voile qui couvre ſon hypocriſie, & nous ne verrons pas toute ſa noirceur.

La pièce de caractère qui paroît, au premier coup d'œil, pouvoir ſe paſſer plus facilement d'une intrigue amoureuſe, eſt *le Méchant* ; mais les méchancetés qu'un homme fait lâchement à la femme dont il eſt aimé, & celles qu'il lui inſpire, peignent bien mieux le plus affreux des caractères.

On pourroit abſolument traiter un caractère,

& bannir de la pièce toute eſpèce d'intrigue amoureuſe : mais pourquoi ſe priver volontairement du reſſort le plus propre à mettre tous les autres en mouvement, à les lier avec facilité, à en rendre le jeu plus apparent, & à les mettre ſur-tout à la portée de tout le monde, puiſque l'*amour* eſt de tous les états.

Etabliſſons bien au commencement d'une pièce l'*amour* de deux amants, faiſons-en voir toute la violence, & ſur-tout l'honnêteté, afin d'intéreſſer en leur faveur les cœurs nobles & ſenſibles. Le public eſt-il une fois inſtruit de la pureté, de la vivacité de leur tendreſſe, qu'ils ceſſent de differter ſur leur paſſion, qu'ils imaginent des moyens, ou qu'ils faſſent agir tout ce qui les entoure pour parvenir à l'hymen, objet de leurs vœux. Le ſpectateur ne veut plus s'amuſer de leurs fleurettes, il demande des incidents qui avancent ou retardent l'inſtant heureux.

L'expoſition une fois faite, une ſcène purement amoureuſe ne peut qu'ennuyer le ſpectateur, & devient très-difficile à faire pour un homme qui connoît ſon art. Que mettra-t-il dans la bouche de ſes amants ? Des petits riens agréables ? les hiſtoriettes les ont épuiſés. De beaux ſentiments ? les romans s'en ſont emparés. Des douceurs ? ſommes-nous dans le ſiècle des Céladons ? Des fureurs ? des emportements ? ils appartiennent à la tragédie. Pourquoi mettre nos amoureux comiques dans le cas de criailler ſur la ſcène, de s'y agiter, & d'y parodier les fureurs d'*Oreſte ?*

Il eſt impoſſible à un Auteur, dans une ſcène purement amoureuſe, je m'explique, de pro-

duire rien de piquant, à moins qu'il ne trouve des reſſources dans le libertinage de ſon eſprit, reſſources qui décèlent toujours la corruption du cœur, le déréglement de l'imagination, & peu de talent. Qu'on parcourre tous les ouvrages de *Moliere* : quand une fois la fable de ſes drames eſt en train, il n'en interrompt jamais la marche rapide par la converſation de deux amants aſſez déſœuvrés pour faire des diſſertations ſur l'amour; ou lorſqu'il a mis des ſcènes amoureuſes dans ſes pièces, il a trouvé l'art de les animer.

Dans *le Dépit amoureux*, acte IV, *Eraſte* & *Lucile* font une ſcène amoureuſe; mais elle eſt animée par le dépit de l'amante qui ne veut point pardonner à *Eraſte* ſes ſoupçons; par le dépit de l'amant qui, après avoir demandé excuſe de ſon offenſe, eſt fâché qu'on ne lui accorde pas un généreux pardon. Cette ſcène inimitable eſt encore animée par la vivacité avec laquelle les deux amans, aidés de *Marinette* & de *Gros René*, déchirent leurs billets, ſe rendent tous les préſens qu'ils ſe ſont faits; & enfin par leur raccommodement, qui, venant immédiatement après leur démêlé, forme le contraſte le plus frappant, & en même-temps le plus naturel.

Tout le monde connoît *l'Ecole des Maris*, & la belle ſcène du ſecond acte. *Iſabelle* & *Valere* s'y déclarent la violence, la pureté de leur amour, & prennent des meſures certaines pour le couronner; mais tout cela ſe fait en préſence de leur tyran : voilà ce qui d'une ſcène très-ordinaire fait une ſcène ſublime.

Tartuſe dit des douceurs à *Elmire*; mais nous

ſavons que *Damis* éconte, & nous ſommes charmés de voir un ſcélérat fourniſſant des armes contre lui à chaque mot qu'il prononce.

Les ſcènes amoureuſes de *Jupiter* & d'*Alcmène* deviennent plaiſantes par la bonne foi d'*Alcmène*, qui croit toujours parler à ſon mari.

Après avoir admiré l'adreſſe avec laquelle *Moliere* fait diſparoître des ſcènes amoureuſes, la fadeur, la monotonie, oppoſons-lui une de ces ſcènes, où deux amans occupés uniquement du plaiſir de ſe parler, ſemblent faire aſſaut d'eſprit, s'attaquent & ſe ripoſtent avec des madrigaux, interrompent la marche de l'intrigue, la font oublier, ſont applaudis, & n'ont pas le ſens commun. Je la prends dans l'*Homme du Jour*, de *Boiſſy*, pièce où l'on voit d'ailleurs de grandes beautés.

Le *Marquis* a vu *Lucile* au couvent. Ils ont d'abord ſenti l'un pour l'autre le penchant le plus tendre. Tout d'un coup *Forlis*, pere de *Lucile*, forme le deſſein de la marier au *Baron*, & la confie, en attendant, à la ſœur du *Baron*, qui loge avec ſon frere. Pendant ce temps le *Marquis*, qui ignore ce qu'eſt devenue *Lucile*, eſt au déſeſpoir : il la retrouve avec la plus grande ſurpriſe chez ſon ami. Il feint, de l'avoir vue au couvent auprès d'une Demoiſelle dont il étoit aimé : il demande à *Lucile* s'il eſt toujours payé de retour : elle l'aſſure qu'oui : ils ſe diſent mille choſes flatteuſes. Le *Baron* exhorte *Lucile* à ſervir l'amour du *Marquis*, à ſe charger d'une lettre pour ſa maîtreſſe. *Lucile* écrit en réponſe un billet fort tendre, que le *Baron* ſurprend ; mais comme le billet eſt encore ſans adreſſe, le *Baron* croit

qu'il lui eſt deſtiné. Enfin les amants ſe trouvent ſeuls; ils ſe ſont déja répétés pluſieurs fois, en préſence de leur ennemi commun, qu'ils s'aiment, qu'ils s'adorent : que vont-ils ſe dire de plus piquant ? que vont-ils projetter pour faire leur bonheur ? Ecoutons-les.

LE MARQUIS.

Je puis enfin, au gré du penchant qui m'entraîne,
Vous voir & vous parler ſans témoins & ſans gêne.
Que cet inſtant m'eſt doux ! que je ſuis enchanté !
Ce moment, comme moi, l'avez-vous ſouhaité ?
Vous ne répondez rien ! & votre cœur ſoupire !

LUCILE.

A peine à mes tranſports mes ſens peuvent ſuffire :
Le diſcours eſt trop foible, & je n'en puis former.
Marquis, me taire ainſi, n'eſt-ce pas m'exprimer ?

Juſques-là tout eſt dans l'ordre. *Lucile*, ſurpriſe, charmée, troublée de ſe voir tête à tête avec un amant, ne trouve point de termes aſſez forts pour s'exprimer ; elle ne peut parler. Mais raſſurons-nous, le *Marquis* va l'agacer par quelque petite gentilleſſe, à laquelle elle répondra ſur le même ton.

LE MARQUIS.

Oui, charmante Lucile ! il n'eſt point d'éloquence
Qui vaille & perſuade autant qu'un tel ſilence.

LUCILE.

Mes yeux ſemblent ſortir d'une éternelle nuit :
Dans ceux de mon Amant un autre ciel me luit.

Ah ! convenez que *Lucile* vient de faire un joli madrigal : que vous ſemble de la pointe ? *Lucile* voit le ciel dans les yeux de ſon amant !

Que cela eſt tendre ! naïf ſur-tout ! Patience ; nous verrons bien autre choſe. *Lucile* continue :

Au ſeul ſon de ſa voix mon cœur ſe ſent renaître,
Et l'amour près de lui me donne un nouvel être.

Que cette idée eſt jolie ! Elle plaît tant à *Lucile*, qu'elle la répete dans les vers ſuivans :

Mon ame n'étoit rien quand il étoit abſent ;
Sa vue & ſon retour la tirent du néant.

LE MARQUIS.

Souffrez, dans les tranſports dont mon ame eſt preſſée...

Doucement, Monſieur le *Marquis* ; votre amante eſt en verve : elle vous interrompt pour vous débiter encore quatre madrigaux dans un ſeul couplet.

LUCILE.

Non, ſans vous, loin de vous, je n'ai point de penſée.
Je ſuis ſtupide auprès du monde indifférent,
Et je n'ai de l'eſprit qu'avec vous ſeulement.
Le mien ne brille point dans une compagnie :
Le ſentiment l'échauffe, & non pas la ſaillie.
Celui que l'amour donne à deux cœurs bien épris ;
Eſt le ſeul qui m'inſpire, & dont je ſens le prix.

Ce couplet répete trois fois l'idée du premier vers. Le premier vers lui-même n'eſt qu'une répétition de ce que *Lucile* a déja dit. Mais tout cela eſt égal ; les jolies choſes ne ſauroient être redites trop ſouvent. *Scarron* qui ſe répete quelquefois dans ſon *Virgile traveſti*, dit fort ingénieuſement :

Le voici d'une autre façon,
Tant je ſuis joli garçon.

Continuons, & préparons-nous à admirer un rondeau redoublé tout-à-fait charmant.

LE MARQUIS.

Ah ! c'eſt le véritable, & n'en ayons point d'autre ;
Comme il ſera le mien, qu'il ſoit toujours le vôtre.
Ne puiſons notre eſprit que dans le ſentiment.
Vous m'aimez ?

LUCILE.

Oui, mon cœur vous aime uniquement.

LE MARQUIS.

Que votre belle bouche encore le répète !
Vous avez à le dire une grace parfaite.

LUCILE.

Oui, Marquis, je vous aime, & je n'aime que vous !

LE MARQUIS.

Et moi, je vous adore !

LUCILE.

O retour qui m'eſt doux !

Ce ſeroit un morceau délicieux dans un opéra; auſſi *Moliere*, l'a-t-il dérobé à *Boiſſy*, ſoixante-ſept ans, avant la première repréſentation de l'*Homme du jour*; *Angélique* & *Cléante* le chantent dans *le Malade imaginaire*.

ANGÉLIQUE.

Je ne m'en défends point, dans cette peine extrême,
Oui, Tircis, je vous aime.

CLÉANTE.

O parole pleine d'appas !
Ai-je bien entendu ? Hélas !
Redites-la, Philis, que je n'en doute pas.

ANGÉLIQUE.

Oui, Tircis, je vous aime.

CLÉANTE.

De grace, encor, Philis.

ANGÉLIQUE.

Je vous aime.

CLÉANTE.

Recommencez cent fois, ne vous en laſſez pas.

ANGELIQUE.

Je vous aime, je vous aime,
Oui, Tircis, je vous aime.

Que ſe diſent *Lucile* & le *Marquis* dans la ſcène de *Boiſſy ?* qu'ils s'aiment. Ils ſe l'étoient déja dit d'une façon bien plus piquante. Que projettent-ils? que décident-ils? rien. D'ailleurs, quel amas de fadeurs! Eſt-ce ainſi que s'expriment deux amans jeunes, paſſionnés, que l'amour réunit après une longue abſence, ſur-tout lorſqu'ils ont tout à craindre.

Que les Auteurs s'appliquent donc à rendre leurs amants intéreſſants, à mettre leurs ſcènes amoureuſes en action, & qu'étudiant l'art inconcevable de *Moliere*, ils apprennent à tout vivifier comme lui, & ſur-tout à ne point affadir leurs pièces en croyant les rendre touchantes. Combien de gens n'ont pas la moindre idée du véritable intérêt théâtral!

CHAPITRE

CHAPITRE XLIII.

De l'Intérêt.

L'INTÉRÊT eſt l'ame de la pièce ; ſans lui un drame ne fait que naître & mourir.

Les étrangers ont la hardieſſe de reprocher à *Moliere* que ſes pièces ne ſont pas intéreſſantes ; j'avoue qu'elles pourroient l'être davantage, & nous verrons bientôt comment. Mais il leur ſied mal de faire un pareil reproche au plus grand de nos Auteurs, tandis que les leurs ne ſont jamais intéreſſans qu'aux dépens de la vraiſemblance, en entaſſant avec confuſion vingt événemens, en confondant le temps & les lieux, & ſur-tout en mêlant le groteſque au terrible.

Dans le *Miſanthrope* de *Shakeſpeare*, *Timon*, après avoir régalé ſes amis, après avoir donné un bal à ſes maîtreſſes, fuit loin de ſon ingrate patrie dans un déſert, où il creuſe ſon tombeau. Ses malheurs l'ont affoibli au point qu'il n'a pas la force d'y deſcendre ; il prie *Evandra*, ſa fidelle maîtreſſe, qui l'a ſuivi, de le précipiter dans ſon dernier aſyle : il meurt. *Evandra*, au déſeſpoir, s'écrie : attends-moi, *Thimon*, je ſuis à toi ; & elle ſe tue.

Cette pièce eſt ſans contredit intéreſſante ; mais le poignard d'*Evandra*, le tombeau de *Thimon* peuvent-ils s'allier à un bal, à un feſtin ? ſont-ils faits pour figurer dans la même

pièce ? Non ſans contredit, quoi qu'en diſe le mauvais goût.

Nos comiques modernes rient de la folie de nos voiſins, ce n'eſt pas ſans ſujet ; mais nos voiſins rient auſſi quelquefois de nos productions, & ce n'eſt pas avec moins de raiſon. Leurs écarts ſont du moins les écarts du génie, que l'art n'a jamais maîtriſé. Les Anglais ſurtout font des faux pas en géants, & nous en pigmées.

Un petit amour larmoyant, ſouvent interrompu par de fades plaiſanteries, ou toujours dans la même ſituation, depuis le commencement d'une pièce juſqu'à le fin, n'eſt pas moins ridicule dans la comédie, que l'amour tout-à-fait tragique mêlé par les Anglais au comique le plus bas. Il annonce un eſprit bien plus foible, bien plus minutieux ; il eſt beaucoup moins intéreſſant, excepté pour des femmelettes, qui ne demandent qu'à pleurer, ou pour des jeunes perſonnes à qui le mot d'amour, prononcé ſur un ton d'élégie, fait verſer des larmes.

Je ſais qu'il eſt beau d'affecter le cœur dans une comédie ; qu'un Auteur doit s'étudier à l'attacher, à l'intéreſſer. Mais qu'il ſe garde bien de le déchirer, ou de l'affadir : ces deux extrêmes ſont également blamâbles.

Le véritable intérêt comique prend pluſieurs formes : tantôt il affecte le cœur, tantôt il ne pique que la curioſité, mais de mille façons diverſes, ſuivant le génie de l'Auteur.

Si je voulois rappeller ici toutes les règles qu'il eſt néceſſaire d'obſerver pour être intéreſſant, il faudroit revenir ſur tous mes Chapitres : ce travail ſeroit ennuyeux, & encore

plus inutile. Un peu de réflexion prouvera qu'en évitant les fautes, en imitant les beautés que j'ai indiquées, on fera insensiblement tout ce qu'il faut pour être intéressant. Faites bien séparément toutes les parties d'un ouvrage, liez-les avec art, l'ensemble sera nécessairement parfait.

Le moyen le plus sûr pour intéresser, est de ne faire aucune scène de pure conversation, de mettre dans chacune quelque chose de nouveau, qui, en satisfaisant en partie le spectateur, augmente sa curiosité, lui fasse désirer la scène suivante, & l'attache sans relâche jusqu'au dénouement. Qu'on envisage ainsi l'intérêt comique, qu'on ne le confonde pas avec l'intérêt tragique, & l'on verra que *Moliere* est le plus touchant des Auteurs. Je donne un défi aux Auteurs les plus intéressants de tous les Théâtres, & je leur fais l'affront d'opposer à leurs chefs-d'œuvre, *Pourceaugnac*, bien entendu qu'on en supprimera les *bondi* & les *lavemens*, enfin tous les intermèdes, puisqu'ils ne sont pas de la pièce, & qu'on les a confondus à tort dans les scènes.

ACTE I. Scène III.

Nous apprenons que *Julie* & *Eraste* s'aiment; le pere de *Julie* est contraire à leur amour, il l'a promise à *M. de Pourceaugnac*, Avocat de Limoges, qu'il n'a jamais vu. On projette de rompre ce ridicule mariage à force de tourmenter le prétendu. On a mis du complot un subtil Napolitain nommé *Sbrigani*, qu'on voit venir, & qui nous apporte des nouvelles; nous les attendons déja avec impatience.

SCÈNE IV.

Le danger eſt preſſant. *M. de Pourceaugna* arrive par le coche; heureuſement *Sbrigani* l ſait déja par cœur, & il a trouvé en lui u eſprit tout-à-fait propre à être berné : on ex horte *Julie* à feindre, à laiſſer croire que *M. d Pourceaugnac* lui plaît beaucoup; nous ne ſavon pas pourquoi : tant mieux; nous en déſirons plu la ſuite, ſur-tout lorſque nous avons vu *M. d Pourceaugnac.*

SCÈNE V.

Les ris de la populace nous apprennent qu *M. de Pourceaugnac* eſt un groteſque perſon nage : il ne nous fait pas languir; il paroît, & ſ figure ſeule nous intéreſſe en faveur de ſon rival *Sbrigani* s'inſinue peu-à-peu dans ſes bonne graces, en prenant ſon parti contre la canaill qui le hue; lui offre ſes ſervices, qui ſont ac ceptés, & ils vont partir enſemble pour cher cher un logement. Voilà déja *M. de Pourceau gnac* en très-bonnes mains.

SCÈNE VI.

Eraſte paroît, feint d'avoir connu *M. de Pour ceaugnac* & toute ſa famille à Limoges, l'oblig à prendre un logement chez lui. *M. de Pour ceaugnac* refuſe quelque temps, cede enfin aux inſtances de ſon rival, & va avec *Sbrigani* cher cher ſes hardes pour venir bien vîte ſe jette entre les mains de ſes ennemis. Qu'en fera t-on? Je n'en ſais rien; mais *Eraſte* nous donne

ande envie de l'apprendre, parce qu'il dit en iſſant la ſcène :

Ma foi, M. de Pourceaugnac, nous vous en donnerons toutes les façons; les choſes ſont préparées, & je n'ai à frapper. Hola.

SCÈNE VII.

raſte frappe : un Apothicaire paroît. Nous oprenons dans leur ſcène, qu'*Eraſte* a fait rr un Médecin de vouloir bien ſe charger de auériſon d'un de ſes parents qui eſt fou, & ce prétendu parent eſt *M. de Pourceaugnac*. us y ſerions-nous attendus ?

SCÈNE VIII.

Le Médecin arrive, dit que tout eſt prêt pour guériſon du malade, & *M. de Pourceaugnac* vient bien vîte pour nous ſatisfaire. Il nous de en effet de voir la figure qu'il fera en pré- ce de ſon Eſculape.

SCÈNE IX.

Eraſte dit à *M. de Pourceaugnac* qu'il eſt igé de le quitter, qu'il le confie à un nme qui le traitera du mieux qu'il lui poſſible. Le Médecin répond que le de- de ſa profeſſion l'y oblige. *Pourceaugnac* nd le Médecin pour l'Intendant d'*Eraſte*, prie de ne le traiter qu'en ami. *Eraſte* , & le laiſſe entre les mains de deux Mé- ns.

SCÈNE X.

es deux Médecins conſultent enſemble ſur

la façon dont il faut traiter *M. de Pourceaugna*
il apprend qu'on le croit fou, il veut s'échappe
on le retient, & pour commencer à le régale
on veut lui donner quelques lavements : il pre
la fuite. Voilà le premier acte. Les deux Méd
cins ridicules, la légion de seringues & d'ap
thicaires sont tout-à-fait de l'intermède, comm
je l'ai déjà dit.

ACTE II. SCÈNE I.

Le Médecin dit à *Sbrigani* que le malde
pris la fuite, mais qu'il va trouver le beau-pere
Sbrigani annonce de son côté qu'il va dresser une
autre batterie pour rendre le beau-pere aussi dupe
que le gendre. Remarquez qu'il a l'adresse de ne
pas nous expliquer ce qu'il a dessein de faire,
afin de nous intéresser davantage à la suite.

SCÈNE II.

Le Médecin défend à *M. Oronte*, de la part
de la Médecine, de procéder au mariage conclu
avec sa fille, qu'il n'ait auparavant guéri *M.*
Pourceaugnac. Le beau-pere allarmé, demande
quelle est la maladie de son gendre : le Méde
dit qu'il est obligé au secret, & le bon vieillard
reste persuadé que *M. de Pourceaugnac* a une
laine maladie.

SCÈNE III.

Sbrigani, déguisé en marchand Flamand,
dit en confidence à *M. Oronte*, que lui & une
douzaine de marchands de sa nation attendent
avec impatience le mariage de *M. de Pourceau-*
gnac, parce qu'il a promis de les payer avec

dot qu'il doit toucher. De sorte que la prétendue maladie & les dettes de *M. de Pourceaugnac* déterminent le beau-pere à ne pas faire le mariage,

SCÈNE IV.

Sbrigani se défait vîte de son déguisement. *Pourceaugnac* le prie de lui enseigner le logement de *M. Oronte*, parce qu'il vient épouser sa fille. *Sbrigani* feint d'être surpris; & après s'être beaucoup fait prier, & avoir consulté fort long-temps une bague que *Pourceaugnac* lui donne pour l'engager à dire la vérité, il lui apprend que *Julie* est une coquette achevée; ce qui dégoûte le prétendu, *parce qu'on aime à voir le front levé dans la famille des Pourceaugnac*. *Sbrigani* le laisse avec *Oronte* qui paroît. Assurément tout homme qui aura remarqué l'art avec lequel l'entrevue d'*Oronte* & de *Pourceaugnac* est préparée, désirera ardemment de la voir.

SCÈNE V.

L'entrevue de *Pourceaugnac* & d'*Oronte* commence à être aussi plaisante qu'elle le promettoit, quand elle est interrompue par l'arrivée de *Julie*. Nous savons quels sont ses projets; voyons si elle les effectuera.

SCÈNE VI.

Julie feint de se prendre subitement de belle passion pour *M. de Pourceaugnac*, & de vouloir l'épouser malgré son pere; ce qui achève de persuader au futur que sa future est une *fillarde*.

SCÈNE VII.

Oronte & *Pourceaugnac* reſtent ſeuls ſur la ſcène. *Pourceaugnac* déclare à *Oronte* qu'il n'eſt pas la dupe de ſes grimaces, & *qu'il ne veut pas acheter chat en poche. Oronte* lui déclare qu'il ne veut pas donner ſa fille à un homme contre lequel des marchands Flamands ont obtenu ſentence, & *qui, de l'aveu même du Médecin, a la maladie que vous ſavez bien. Pourceaugnac* eſt, comme de raiſon, extrêmement ſurpris de tout ce qu'on lui dit; *il veut voir le Médecin l'épée à la main*, lorſqu'une femme vient, & augmente encore ſon embarras.

SCÈNE VIII.

Lucette, jeune Languedocienne, accuſe *Pourceaugnac* de l'avoir abandonnée après l'avoir épouſée à Pézenas, & d'avoir eu pluſieurs enfants d'elle. *Oronte*, touché des plaintes de *Lucette*, pleure, & dit à *Pourceaugnac* qu'il eſt un malhonnête homme.

SCÈNE IX.

Une Picarde ſurvient, & fait le même reproche à *Pourceaugnac*. Les deux épouſes diſputent à qui fera pendre le volage époux; & toutes deux, pour ſe rendre plus intéreſſantes, appellent les enfants qu'elles prétendent avoir eus de *Pourceauguac*.

SCÈNE X.

Une douzaine d'enfants paroiſſent, entourent *Pourceaugnac*, le pourſuivent, en criant, *papa*,

papa. Oronte, indigné, ne ſonge abſolument plus à lui donner ſa fille, & le livre au courroux de *Lucette* & de *Nérine*, en les exhortant à le faire punir. *Pourceaugnac*, déſeſpéré, étourdi, anéanti, prend la fuite.

SCÈNE XI.

Sbrigani ſeul, nous dit qu'il a tout conduit; & de crainte que l'intérêt ne s'endorme chez nous, que nous ne ceſſions d'être intrigués, il nous annonce qu'il veut fatiguer le provincial juſqu'au point de le faire déguerpir. Comment s'y prendra-t-il?

SCÈNE XII.

Pourceaugnac rejoint *Sbrigani*, qui l'alarme en lui diſant que la Juſtice du pays eſt ſévère en diable, & punit rigoureuſement les hommes qui épouſent deux femmes. Ils ſortent pour aller conſulter des Avocats, & l'acte finit. Les Avocats chantants, qui viennent ſur la ſcène, tiennent encore abſolument à l'intermède.

ACTE III. SCÈNE I.

Sbrigani annonce à *Eraſte* que les choſes ſont en bon train. Il dit à l'oreille d'*Eraſte* ce qu'il faut qu'il faſſe pour finir dignement la comédie; ce qui n'augmente pas peu notre curioſité. On nous apprend de plus que *M. de Pourceaugnac*, craignant d'être arrêté, s'eſt déguiſé en femme, & il nous tarde de le voir ſous cet acoûtrement.

SCÈNE II.

Sbrigani exhorte *Pourceaugnac* à ne pas ſe

laiſſer pendre, parce qu'on lui conteſteroit enſuite la qualité d'Ecuyer. Il craint qu'on ne le reconnoiſſe, ſort pour aller lui chercher une grande coëffe, & le laiſſe à la merci de deux Suiſſes.

SCÈNE III.

Les Suiſſes font la partie d'aller voir pendre un certain *M. de Pourceaugnac* qui a épouſé deux femmes. Ils apperçoivent enſuite le héros de la pièce; ils feignent de ſe méprendre à ſon déguiſement, veulent lui faire des careſſes, & l'obligent à crier au ſecours, parce que chacun d'eux veut abſolument l'emmener paſſer la nuit avec lui.

SCÉNE IV.

Un Exempt paroît avec des archers, ils forcent les Suiſſes à ſe retirer. *Pourceaugnac* eſt enchanté, quand il tombe dans un embarras bien plus grand.

SCÈNE V.

L'Exempt reconnoît la feinte dame pour ce *M. de Pourceaugnac* qu'il cherche & veut le conduire en priſon.

SCÈNE VI.

Sbrigani arrive, s'afflige de ce qu'on a reconnu ſon ami, & propoſe un accommodement à l'Exempt. Celui-ci ordonne aux archers de ſe retirer.

SCÈNE VII.

M. de Pourceaugnac gagne le frippon d'Exempt

à force d'argent : le coquin de *Sbrigani* fait promettre à l'Exempt qu'il n'abandonnera pas *M. de Pourceaugnac* ; qu'il s'enfuira avec lui, & qu'il en aura grand ſoin, c'eſt-à-dire qu'il ne le laiſſera parler à perſonne qui puiſſe l'inſtruire des tours qu'on lui a joués. Voilà *Eraſte* délivré d'un rival ; mais il n'eſt pas heureux, il n'a pas le conſentement d'*Oronte*. Comment faire pour l'obtenir ? Vous allez le voir, & vous ſerez ſurpris.

SCÈNE VIII.

Sbrigani, voyant venir *Oronte*, feint d'être déſeſpéré, & lui annonce que *Pourceaugnac* enlève ſa fille. Le pere veut faire courir la Juſtice après le raviſſeur.

SCÈNE DERNIÈRE.

Eraſte ramene *Julie*, qu'il prétend avoir retirée des mains de *M. de Pourceaugnac*. Un tel procédé touche ſi fort *Oronte*, qu'il propoſe ſa fille à *Eraſte*, en augmentant ſa dot de dix mille écus. *Eraſte* accepte, par rapport à *M. Oronte*, *dont il eſt*, dit-il, *amoureux*.

Si les prétendus rivaux de *Moliere* me citent une pièce plus attachante d'un bout à l'autre, s'ils me prouvent que le ſpectateur y craint ou y deſire continuellement quelque choſe depuis le commencement juſqu'à la fin, comme dans *Pourceaugnac*, je conſens à dire que *Moliere* n'eſt pas intéreſſant. Pour l'être, il n'eſt pas queſtion de donner de temps en temps des ſecouſſes violentes à l'ame ; il faut s'emparer, dès le commencement de la pièce, de l'atten-

tion du ſpectateur, & l'enchaîner à ſon ſujet juſqu'à la fin.

J'ai dit plus haut que *Moliere* eſt le plus intéreſſant, ou le plus attachant des Auteurs comiques, mais qu'il auroit pu l'être davantage. Je viens, je crois, de faire voir clairement l'une de ces propoſitions; j'avois prouvé la ſeconde dans deux ou trois articles différents. Otez des Œuvres de *Moliere* les ſcènes dans leſquelles les valets parodient leurs maîtres, & font l'amour pour leur compte; enlevez-en encore toutes les aventures romaneſques; faites que les ſcènes du *Miſanthrope* tiennent l'une à l'autre, & ſoient enchaînées comme celles de *Pourceaugnac*, *Moliere* deviendra tout-à-coup plus intéreſſant du double.

On penſe ajouter beaucoup à l'intérêt d'une pièce en la rempliſſant de reconnoiſſances : elles ſeront le ſujet de l'article ſuivant.

CHAPITRE XLIV.

Des Reconnoiſſances.

Les Auteurs comiques de tous les ſiècles, de toutes les nations, ont tous fait des *reconnoiſſances*. Nos Modernes, extrêmes en tout, en ont mis pluſieurs dans la même pièce; & parmi toutes, il s'en trouve une ou deux dignes de la comédie. Il faut donc, d'après ce calcul, qu'une *reconnoiſſance* quelconque ſoit bien facile à faire, & qu'une bonne *reconnoiſſance* ſoit

un morceau bien difficile. Analyſons un peu celles des Anciens & des Modernes ; réfléchiſſons ſur leur beauté, ſur leurs défauts : & pour mettre quelque ordre dans notre marche, diviſons-les en trois claſſes ; ſavoir, les *reconnoiſſances* larmoyantes, les *reconnoiſſances* comiques, & les *reconnoiſſances* en récit.

Reconnoiſſances larmoyantes.

Autrefois un Auteur comique n'oſoit qu'en tremblant riſquer une ſituation larmoyante ſur la ſcène comique ; à préſent, les larmes en font tout l'ornement. Si je demandois aux fanatiques du nouveau genre ce qu'ils penſent des *reconnoiſſances* larmoyantes, ils s'écrieroient ſûrement que rien n'eſt plus beau, plus divin. Je ne diſcuterai pas de nouveau les droits de *Thalie*, je me contenterai de dire aux jeunes Auteurs, que ſi des *reconnoiſſances* larmoyantes leur valent des applaudiſſemens momentanés, les *reconnoiſſances* vraiment comiques, s'ils peuvent parvenir à en faire, leur aſſureront l'eſtime de leur ſiècle, & celle de la poſtérité : ils n'ont qu'à choiſir.

Quoi ! vous préférez, pour la plupart, un laurier facile, mais de peu de durée, à des palmes immortelles qu'il faudroit mériter par de grands travaux ! Chacun a ſon goût : je vais donc vous développer tous les ſecrets de l'art qui vous ſéduit. Voulez-vous marcher ſur les traces du premier comique larmoyant ? introduiſez, comme dans *Mélanide*, dans *l'Ecole des Meres*, dans la *Gouvernante*, un perſonnage ſous un nom ſuppoſé, & votre génie aura fait dès ce moment tout l'effort néceſſaire pour

amener autant de *reconnoiſſances* qu'il vous plaira. *La Chauſſée* vous apprendra même à les varier. Il vous fera voir qu'un perſonnage peut fort bien reconnoître dans une ſcène, & être reconnu dans une autre.

L'ÉCOLE DES MERES.

Marianne croit être la nièce de *M. Argant*; elle apprend qu'elle ne l'eſt point, & qu'elle paſſe pour ſa *maîtreſſe*. Elle croit effectivement que *M. Argant* l'a retirée chez lui pour la ſéduire.

M. ARGANT.

Je ſuis moins criminel que tu ne l'oſes croire.
Sois inſtruite de ton état.
Cette vive amitié, qui t'outrage & te bleſſe,
Trouvera dans ton ame un retour éternel :
Apprends que toute ma tendreſſe
N'eſt que de l'amour paternel.
Ah ! .... ma fille.

MARIANNE.

Qui ? vous... mon pere ?
Eh ! pourquoi ſi long-temps me cacher mon bonheur ?

Pourquoi ? belle demande ! Le public s'en doute bien :

ACTE V. Scène IX.

Marianne apprend à *Madame Argant* qu'elle a été dans un couvent près de Poitiers ; elle y a connu ſa fille, qui reſſent une tendreſſe extrême.

Madame ARGANT.

Eh ! pour qui ?

MARIANNE.

Le demandez-vous ?
Pour une mere qu'elle adore.

Madame ARGANT.

Moi ! puis-je mériter des ſentimens ſi doux ?
Elle ne m'a point vue encore.

MARIANNE.

Hélas ! pardonnez-moi.

Madame ARGANT.

Que dites-vous ? comment ?
Eclairciſſez en ce moment
Le myſtère que vous me faites.
Seriez-vous ? ... Plût au Ciel ! Dites-moi qui vous êtes.
Ma nièce... ſi j'en crois des tranſports pleins d'appas,
Vous devez m'être bien plus chère !

MARIANNE, *s'approchant.*

Votre cœur ne ſe trompe pas.
Embraſſez votre fille.

Madame ARGANT, *embraſſant ſa fille qui ſe jette à ſes genoux.*

O trop heureuſe mere !

Voilà, comme je l'ai dit, un perſonnage qui reconnoît, & qui ſe fait reconnoître enſuite ; ce qui eſt très-bien varié, comme vous voyez. D'après cet exemple, vous pouvez eſſayer de donner au public dix *reconnoiſſances* dans une même pièce. Dès que les acteurs lui donneront le ſignal, en criant : Ah ! mon père ! ah ! ma fille ! ah ! ma mère ! ah ! ma ſœur ! ah ! mon frere ! ah ! toute la famille ! il pleurera d'une manière fort touchante.

Je voudrois qu'on pût introduire aux représentations de nos pièces mi-comiques, un étranger qui ne sût pas notre langue. Surpris, sans doute, de voir les acteurs & les spectateurs fondre tout-à-coup en larmes après avoir ri aux éclats, il demanderoit à son interprête la cause d'un changement aussi subit. C'est, lui répondroit celui-ci, qu'un père & un fils viennent de se reconnoître. L'étranger, réfléchissant là-dessus, s'écrieroit sûrement : « Les parens sont bien » dénaturés en France; un fils n'y reconnoît ja» mais son père, ou un père n'y reconnoît ja» mais son fils, qu'ils ne pleurent & ne s'af» fligent l'un & l'autre. Ce qu'il y a de plus » singulier, ajouteroit-il, c'est que tous ceux » qui les entourent sont si sensibles à leur mal» heur, qu'ils pleurent comme eux : cepen» dant le Français est naturellement un peu gai. » Comment accorder tout cela ? »

Un Savant qui entendroit l'étranger, auroit pitié de son ignorance, & lui expliqueroit en beaux termes ce que c'est que la joie, & quels sont les différents effets qu'elle peut produire : il lui démontreroit, après plusieurs doctes distinctions, qu'elle s'exprime également par les ris & par les larmes; mais que les ris étant devenus roturiers, une joie larmoyante a, sans contredit, un air bien plus distingué. Alors mon homme, aidé du simple sens commun, pourroit lui répondre, je pense : « Puis» que la satisfaction du cœur a deux façons de » s'exprimer, gardez votre joie pleureuse pour » les pièces que je viens voir avec l'intention » d'y pleurer; mais lorsque, sur la foi de votre » affiche, je vous donne de l'argent pour rire, » régalez-moi,

» régalez-moi, je vous prie, d'un plaisir qui » soit gai, & qui ne ressemble pas si fort au » chagrin ».

Reconnoissances comiques.

Il est si difficile de rendre une *reconnoissance* bien comique, que le Pere de la bonne comédie, n'en a pas une seule. Celle de *l'École des Femmes* n'est ni comique ni larmoyante; mais elle est bien froide. La double ou la triple reconnoissance de l'*Avare* est aussi d'une tiédeur peu digne assurément des beautés dont cette pièce fourmille: tout cela ne prouve pas qu'on ne puisse tenter d'en faire de meilleures, & réussir. *Regnard* n'en a-t-il pas une excellente dans son *Démocrite amoureux*, & qui vaut elle seule toutes celles de *la Chaussée*. La voici: imitez-la, si vous pouvez, ou n'en faites point.

DÉMOCRITE.

ACTE IV. Scène VII.

STRABON.

Depuis quand, s'il vous plaît, vivez-vous sans époux?

CLEANTHIS.

Depuis près de vingt ans je goûte un sort si doux.
J'avois pris un mari fourbe, plein d'injustices,
Qui d'aucune vertu ne rachetoit ses vices,
Ivrogne, débauché, scélérat, ombrageux.
Pour sa mort je faisois tous les jours mille vœux.
Enfin le ciel plus doux, touché de ma misère,
Lui fit naître en l'esprit un dessein salutaire;
Il partit, me laissant par bonheur sans enfans.

STRABON.

C'est tout comme chez nous. Depuis le même temps,

Inſpiré par le ciel, je quittai ma patrie,
Pour fuir loin de ma femme, ou plutôt ma furie.
Jamais un tel démon ne ſortit des enfers.
C'étoit un vrai lutin, un eſprit de travers,
Un vieux ſinge en malice, inſolente, revêche,
Coquette, ſans eſprit, menteuſe, pigrièche.
A la noyer cent fois je m'étois attendu,
Mais je n'en ai rien fait de peur d'être pendu.

CLEANTHIS.

Cette femme vous eſt vraiment bien obligée !

STRABON.

Bon ! tout autre que moi ne l'eût point ménagée,
Elle auroit fait le ſaut.

CLEANTHIS.

Et, de grace, en quels lieux
Aviez-vous épouſé ce chef-d'œuvre des cieux ?

STRABON.

Dans Argos.

CLEANTHIS.

Dans Argos !

STRABON.

Où la fortune a-t-elle
Mis en vos mains l'époux d'un ſi rare modèle ?

CLEANTHIS.

Dans Argos.

STRABON, *à part.*

(*haut.*)

Dans Argos ! Et s'il vous plaît, quel nom
Portoit ce cher époux ?

CLEANTHIS.

Il ſe nommoit Strabon.

STRABON.

Strabon ! Hai !

CLEANTHIS.

Pourroit-on auſſi, ſans vous déplaire,
Savoir quel nom portoit cette épouſe ſi chère ?

STRABON.

Cléanthis.

CLEANTHIS.

Cléanthis ! C'eſt lui !

STRABON.

C'eſt elle ! O Dieux !

CLEANTHIS.

Ses traits n'en diſent rien ; mais je le ſens bien mieux
Au ſoudain changement qui ſe fait dans mon ame.

STRABON.

Madame, par haſard, n'êtes-vous point ma femme ?

CLEANTHIS.

Monſieur, par aventure, êtes-vous mon époux ?

STRABON.

Il faut que cela ſoit ; car je ſens que pour vous,
Dans mon cœur tout-à-coup, ma flamme eſt amortie,
Et fait en ce moment place à l'antipathie.

CLEANTHIS.

Ah ! te voilà donc, traître ! Après un ſi long-temps,
Qui t'amène en ces lieux ? Qu'eſt-ce que tu prétends ?

STRABON.

M'en aller au plutôt. Que ma ſurpriſe eſt forte !
Dis-moi, ma chère enfant, pourquoi n'es-tu pas morte ?

CLEANTHIS.

Pourquoi n'es-tu pas morte ! Indigne, ſcélérat,
Déſerteur de ménage & maudit renégat,
Pour t'arracher les yeux....

STRABON.

(*A part.*) Ah ! doucement, Madame.
O pouvoir de l'hymen ! quel retour en mon ame !

. . . . . .

. . . . . .

CLEANTHIS.

Que je le hais !

STRABON.

Qu'elle eſt laide à préſent, & qu'elle a l'air mauvais ! (1)

Ceux qui voudront voir comment la *Chauſſée* faiſoit ſes *reconnoiſſances*, lorſqu'il ne les montoit pas ſur le ton larmoyant, peuvent comparer la ſuivante avec celle que nous venons de voir. Le ſujet eſt le même : les premiers perſonnages ſont mariés comme *Cléanthis* & *Strabon* : ils ne ſe reconnoiſſent point, & ſont amoureux l'un de l'autre.

LA FAUSSE ANTIPATHIE,

Comédie en vers, en trois actes.

ACTE III. SCÈNE VI.

GERONTE, ORPHISE, DAMON, LEONORE, NERINE.

GERONTE, *à Léonore.*

Pourquoi s'abandonner au torrent des ſcrupules ?
De trop grands ſentimens ſont ſouvent ridicules.

(1) Il n'eſt point vraiſemblable, me dira-t-on, que *Cléanthis* & *Strabon* ne ſe ſoient pas reconnus plutôt. Rien n'eſt plus vrai : auſſi n'ai-je propoſé pour modèle que la ſcène dans l'inſtant de la reconnoiſſance, & non la façon dont elle eſt préparée.

Si c'étoit un époux tel qu'eût été Damon,
Paſſe ; mais c'en eſt un qui n'en eut que le nom ;
Un jeune écervelé qui laiſſe ſa compagne,
Et, pour libertiner, va battre la campagne ;
Que je ne connois point, car ma ſœur, Dieu merci,
Ne conſultoit perſonne en tout, comme en ceci ;
Un homme qui n'agit que par ſes émiſſaires,
Et n'oſe ſe montrer que par ſes gens d'affaires ;
Qui, lorſqu'on le croit mort, revient, après douze ans,
Pour ſe démarier.

DAMON, *à part.*

Quels rapports étonnans !

LÉONORE.

Reſpectez ſes malheurs.

DAMON.

Eh ! de grace, Madame..

GÉRONTE.

Voilà pourtant l'époux que ma nièce reclame !

DAMON.

Peut-on ſavoir le nom ?....

LEONORE.

Ne le ſachez jamais.

DAMON.

Ne me refuſez pas....

LEONORE.

J'entrevois vos projets ;
Et le coupable eſpoir que vous gardez encore.
Voulez-vous achever de perdre Léonore ?
Son repos, ſon honneur devroient bien vous toucher.

DAMON.

Sous ce nom étranger ceſſez de vous cacher.

Vous vous nommez Silvie, & non pas Léonore.
Que n'êtes-vous auſſi l'épouſe de Sainflore !

LEONORE, *à Damon qui ſe jette à ſes genoux.*

Ah ! qui m'a pû trahir !... Téméraire ! arrêtez.
Quelle horreur !... Laiſſez moi,...

DAMON.

Madame, promettez...

ORPHISE.

Damon, y ſongez-vous ?

NERINE.

Pour le coup il s'oublie.

DAMON.

Je renais... Ah ! Madame !... Ah ! ma chere Silvie !...
(*Il donne un papier à Géronte.*) (*A Léonore.*)
Tenez... je ſuis... Voilà votre conſentement :
Retrouvez un époux dans le plus tendre amant.

GERONTE.

Voyons donc.

LEONORE.

Vous, Sainflore ?

ORPHISE.

Ah ! grand Dieu !

GERONTE.

C'eſt lui-même.

LEONORE.

O ſort trop fortuné ! c'eſt mon époux que j'aime !

GERONTE.

La bonne antipathie ! Ah ! gardez-la toujours.
Haïſſez-vous ainſi le reſte de vos jours.

On donne je crois la préférence à *Regnard*,

& *la Chauſſée* pouvoit ſe diſpenſer de faire une copie ſi inférieure à l'original.

Reconnoiſſances en récit.

Les Anciens, ſentoient vraiſemblablement combien il étoit difficile de rendre une *reconnoiſſance* plaiſante, & ne croyant pas qu'il fût beau, ſublime, de filer de longues ſcènes larmoyantes pour forcer le public à pleurer, ils faiſoient paſſer preſque toutes leurs *reconnoiſſances* derriere la toile; enſuite un acteur venoit en inſtruire le ſpectateur. L'exemple n'eſt pas à dédaigner, & *Moliere* l'a ſuivi; il avoit beſoin dans ſon Etourdi, que *Trufaldin* reconnût *Célie*, ſon eſclave, pour ſa fille; *Andrès*, cru Egyptien, pour ſon fils. Il falloit qu'*Andrès* & *Célie* reconnuſſent *Trufaldin* pour leur pere, qu'ils ſe reconnuſſent eux-mêmes; ce qui étoit très-difficile, puiſqu'*Andrès* étoit amoureux de *Célie*: tout cela auroit fait ſûrement une cacophonie beaucoup plus ennuyeuſe en action qu'en récit. Auſſi l'Auteur députe-t-il *Maſcarille* pour nous dire plaiſamment comment la choſe s'eſt paſſée.

On peut conclure, je crois, de cet article, que les *reconnoiſſances* comiques, ſoit en action, ſoit en récit, ſont les ſeules avouées par *Thalie*, mais qu'elle chérit plus particuliérement celles de la premiére eſpèce; qu'elle trouve celles qui ne ſont ni comiques ni larmoyantes, fort inſipides; & qu'elle cede les *reconnoiſſances* tout-à-fait larmoyantes à cette petite Bourgeoiſe pigriêche, qui, depuis quelque temps, prend place, avec effronterie, entre-elle & *Melpomène*, & leur diſpute le terrein.

Le lecteur ſera peut-être bien aiſe de trouver

MELITE.

Hé bien ! pour ne vous faire aucune violence,
Permettez qu'au Marquis j'en faſſe confidence.

ARISTE.

N'eſt-ce pas même choſe ? Et, dès qu'il me verra....

CELIANTE.

Voyez le grand malheur, quand il vous raillera !
Mon cher beau-frere, autant que je puis m'y connoître,
Vous êtes marié, mais très-honteux de l'être.

MELITE.

Prenez votre parti, le Marquis vient à vous.

CELIANTE.

Je ſens, à ſon aſpect, redoubler mon courroux :
Ma langue ſe révolte & n'eſt plus retenue.

ARISTE.

C'en eſt fait ; je vois bien que mon heure eſt venue.

L'arrivée du Marquis, ſur-tout lorſqu'elle eſt annoncée, & qu'elle ne croiſe que de petits intérêts, peut-elle jetter les perſonnages de la ſcène dans un trouble aſſez grand pour qu'il mérite d'être peint ? Le *tableau* qui nous le rendra peut-il être frappant ? Non, ſans doute, & certainement le ſpectateur ne feroit nulle attention aux diverſes attitudes qui le compoſent, ſi le Marquis ne prenoit la peine de les lui faire remarquer.

SCÈNE VII.

LE MARQUIS, *après avoir obſervé quelque temps.*

Plus je vous conſidère avec attention,
Plus je vois que je cauſe ici d'émotion.

(*Regardant Mélite.*)

L'une baiſſe les yeux & paroît interdite,

(*Regardant Céliante.*)

L'autre me fait ſentir que mon aſpect l'irrite.
Finette ſous ſes doigts ſourit malignement;
Ariſte conſterné rêve profondément.
Chaque attitude eſt juſte, énergique, touchante,
Et vous formez tous quatre un tableau qui m'enchante.

FINETTE.

Il ne nous manque à tous que la parole.

Si je n'aime point le *tableau*, j'aime encore moins la façon dont *Deſtouches* nous force à faire attention à ſes détails minutieux. Outre le froid inſupportable qu'il jette par là dans l'action, je crois voir le peintre d'un tableau informe qui ſe croit obligé de mettre au bas de la toile le nom de toutes les choſes qu'il a voulu peindre. Ce n'eſt certainement pas le moyen de me faire illuſion : elle eſt cependant ſi néceſſaire!

CHAPITRE XLVI.

De l'Illuſion Théâtrale.

VOICI encore un Chapitre qu'on ne pourroit traiter à fond qu'en revenant ſur preſque tous les articles dont on a déja parlé, puiſque l'*illuſion théâtrale* ne ſauroit exiſter ſi l'Auteur n'a mis la plus grande adreſſe dans ſon plan, dans la maniere de l'expoſer & d'en traiter tou-

tes les parties. Il ſeroit auſſi ridicule qu'ennuyeux de retourner ſur nos pas : mais je donnerai à mes jeunes Confrères un conſeil qui trouve ici naturellement ſa place ; c'eſt celui d'éviter un défaut commun aux comiques de toutes les Nations. Ils interrompent le fil d'une action pour adreſſer la parole au ſpectateur : rien ne porte un coup plus mortel à l'*illuſion*.

Dans l'*Amphitrion* de *Plaute*, *Jupiter* fait la converſation avec le public, & lui adreſſe ces mots :

ACTE III. SCÈNE I.

Je ſuis *Jupiter* ; je prends la figure d'*Amphitrion* quand il me plaît ; paroiſſant ainſi par rapport à vous, afin de continuer cette comédie ; & par rapport à *Alcmene*, afin qu'elle ſoit reconnue innocente.

Plaute a fait la même faute dans le *Panulus*. Des avocats veulent examiner l'or qu'on leur préſente dans des ſacs, remplis de foin apparemment.

ACTE III. SCÈNE II.

AGORASTOCLÈS.

Voyez ; c'eſt de l'or.

COLIBISCUS, *au Public*.

Oui, Meſſieurs ; mais de l'or de comédie, dont on engraiſſe les bœufs en Barbarie, qui cependant doit paſſer pour bon or dans cette comédie.

Le public ne s'intéreſſe à la peine, au plaiſir d'un perſonnage, & à ſes diverſes ſituations, qu'autant qu'il ſe perſuade voir le héros d'une action réelle. L'inſtruire de ſon erreur, c'eſt

l'avertir de ne pas s'intéreſſer à des aventures imaginaires. La faute eſt bien plus impardonnable lorſqu'on adreſſe la parole au ſpectateur pour lui dire des choſes déſobligeantes.

Baron, dans *l'Homme à bonne fortune*, fait dire à *Paſquin* qui regarde les loges :

ACTE IV. SCÈNE VI.

J'ai envie de retourner à l'opéra pour faire des mines. N'y a-t-il perſonne ici qui aime les mines ?

Outre le tort conſidérable qu'on ſe fait en interrompant l'illuſion, il eſt malhonnête de dire des injures à ſes juges.

Nombre d'Auteurs prétendent qu'un poëte peut s'adreſſer au ſpectateur quand la pièce eſt finie, & lorſque les Comédiens vont rompre l'*illuſion* en faiſant leur révérence à l'aſſemblée. Je ſais bien que les Anciens n'y manquoient jamais. *Térence* termine toutes ſes pièces par le mot de *plaudite*, applaudiſſez. *Plaute* mendie les applaudiſſements en adreſſant quelque plaiſanterie au public. Son *Pſeudolus* finit ainſi :

BALLIO. (*On l'invite à boire.*)

Que ne pries-tu auſſi ces Meſſieurs ?

PSEUDOLUS.

Ils n'ont pas accoutumé de me prier, ni je ne les invite jamais. Mais ſi vous voulez, Meſſieurs, témoigner que notre troupe & cette comédie vous ont contentés, je vous prierai pour demain.

Regnard a pris la maniere de *Plaute* dans le *Légataire*.

CRISPIN, *au Parterre.*

Meſſieurs, j'ai, grace au ciel, mis ma barque à bon port;
En faveur des vivans je fais revivre un mort :
Je nomme, à mes déſirs, un ample légataire :
J'acquiers quinze cents francs de rente viagère,
Et femme par-deſſus. Mais ce n'eſt pas aſſez ;
Je renonce à mon legs, ſi vous n'applaudiſſez.

Boiſſy, à la fin de ſon *Babillard*, demande des applaudiſſemens avec beaucoup plus de fineſſe.

Meſſieurs, un mot avant que de ſortir :
Je ſerai court, contre mon ordinaire.
Si, par bonheur, j'ai pu vous divertir,
Si mon babil a ſu vous plaire.
Daignez le témoigner tout haut.
Si je vous déplais, au contraire,
Retirez-vous ſans dire mot.
N'imitez pas mon caractère.

Tous ces exemples ne me font pas changer d'avis, cette manière honnête de mettre le public à contribution, & de le forcer à applaudir, me paroît bien dangereuſe ; il fait rarement de bonne grace ce qu'on lui demande : d'ailleurs comment ne pas trembler aux premières repréſentations ?

Je trouve encore fort ridicule qu'on s'adreſſe au ſpectateur pour lui dire que la comédie eſt finie. La coutume de faire des pièces qui commencent ſans qu'on ſache pourquoi, qui finiſſent ſans qu'on ſache comment, a ſans doute introduit cet uſage. Mais pourquoi finir par là des pièces très-bien faites, comme *la Maiſon à deux portes*, de *Calderon*, & *les trois Freres*

rivaux, de *la Font?* La première finit ainſi : *ici eſt achevée la comédie de la Maiſon à deux portes.* Dans l'autre le valet dit ce dernier vers ;

Des trois freres rivaux ainſi finit l'hiſtoire.

Goldoni, Auteur très-eſtimable, & le reſtaurateur du théâtre Italien, adreſſe à la fin de quelques-unes de ſes pièces un ſonnet au ſpectateur. Voici a peu près le ſens de celui qu'il place à la ſuite de *li Pettegolezzi delle Donne*, *les Caquets des Femmes.*

Femmes, qui, avec des grâces & de la beauté, avez l'art & le pouvoir d'inſpirer de l'amour, ne vous occupez pas à vous détruire mutuellement par votre orgueil & vos caquets.

Et vous, Meſſieurs, qui êtes accoutumés à critiquer les pauvres femmes, qui allez murmurant dans les boutiques, vous avez plus de langue que d'argent.

Souvenez-vous que l'honneur eſt une étoffe fine ; ſi l'on y répand de l'huile ou du vin, la tache s'étend au plus vîte.

C'eſt une étoffe d'une nature ſi délicate, qu'il faut peu de choſe pour lui ôter ſa couleur, & qu'il eſt impoſſible de la nettoyer quand elle eſt tachée.

C'eſt le réſultat, c'eſt le corps général de la pièce qui doit en offrir la morale ; quand on eſt obligé de l'indiquer à part, dans quelques vers, cette moralité détachée prouve que l'ouvrage eſt manqué.

CHAPITRE XLVII.

De la Vraiſemblance.

LA vraiſemblance eſt le fondement de toutes les pièces de théâtre. Elle eſt le caractère général auquel on doit reconnoître une bonne pièce.

Gardons-nous de confondre le vrai avec le vraiſemblable, il y a une très-grande différence de l'un à l'autre, auſſi ſur le théâtre, la vérité eſt-elle moins néceſſaire que *la vraiſemblance*; auſſi n'eſt-ce pas toujours ſur un fait vrai qu'il faut imaginer, conſtruire, filer, nouer, dénouer une comédie, parce que bien des faits vrais ne peuvent pas ſe mettre en action, ou que n'arrivant pas communément ils paroîtroient incroyables à la plupart des ſpectateurs. Il faut ne leur offrir que des vérités ſenſibles, & qui le ſoient pour tout le monde; il faut qu'elles frappent promptement & ne cauſent aucun embarras. Le public ne veut pas avoir la même peine qu'un juge ſur ſon tribunal lorſqu'il s'agit de démêler le vrai d'avec le faux. *Boileau* a prononcé:

Jamais au ſpectateur n'offrez rien d'incroyable;
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraiſemblable.

Garrik, cet auteur, cet acteur Anglais, ſi cher à *Thalie*, à *Melpomène*, & ſur-tout à l'honnêteté, ſavoit ſi bien compoſer à ſon gré l'expreſſion de ſon viſage, qu'il a fait ébaucher ſon portrait ſous deux figures différentes & par le même peintre ſans en être reconnu. Cette ſingularité, quoique vraie, ſeroit bien difficile à mettre,

mettre, avec *vraiſemblance*, ſous les yeux du ſpectateur.

Le Chevalier *de S. F....* jeune militaire que la mort a trop tôt enlevé à ſes amis, étoit extrêmement blond ; il lui eſt arrivé trente fois d'aller au bal, à viſage découvert, de parler à ſes parents, à ſon frère, à ſa maîtreſſe même, ſans en être reconnu : il ne mettoit, pour tout déguiſement, que de la poudre brune dans ſes cheveux, & du papier brûlé ſur ſes ſourcils. C'eſt un fait vrai qui a ſouvent produit des ſcènes très-plaiſantes ; cependant je ne conſeillerois pas à un Poëte comique de le mettre en action : la plupart des ſpectateurs ne le trouveroient pas vraiſemblable.

Les Savants ont diſtingué deux ſortes de *vraiſemblances*, l'ordinaire & l'extraordinaire. La *vraiſemblance* ordinaire caractériſe les choſes qui arrivent ordinairement dans le cours de la vie commune des hommes ; l'extraordinaire eſt celle qui doit ſon ombre de vérité à la puiſſance des Dieux, ou de la féerie. Il eſt inutile de s'étendre ſur la ſeconde eſpèce : on le ſait aſſez, les Auteurs qui font des Drames à baguette, ou qui en prennent le ſujet dans la fable, ont de très-grands priviléges.

Les choſes poſſibles paroiſſent être dans l'ordre des choſes vraiſemblables ; cependant il ne ſuffit pas qu'elles ſoient poſſibles pour ſervir de principal reſſort à la comédie.

Je ſuppoſe un père dictant à ſon Notaire un teſtament dans lequel il veut déshériter un fils qui a mérité ſa colère, & favoriſer un autre de ſes enfans dont il eſt très-con-

tent. Il eſt abſolument poſſible que cet homme préoccupé dicte un nom pour un autre, & faſſe préciſément le contraire de ce qu'il a projetré; cependant il ſeroit ridicule de bâtir une pièce comique ſur une pareille mépriſe.

Les Auteurs ne doivent donc pas ſe dire, en combinant un plan, ou en le travaillant; cela peut être vrai, ceci eſt très-poſſible. Ils doivent ſe demander, ce que j'imagine, ce que je veux dire, ce que j'ai envie de faire, eſt-il vraiſemblable?

La plus petite action repréſentée au théâtre, doit non-ſeulement être vraiſemblable, mais la *vraiſemblance* doit encore être obſervée dans toutes les circonſtances qui compoſent cette action, comme ſont le temps, le lieu, les perſonnages, leur rang, leur âge, leur état, leurs deſſeins, les moyens qu'ils mettent en uſage, les raiſons qu'ils ont pour agir, &c. Toutes les parties d'un Drame comique doivent être, comme le Drame même, marquées au coin de la plus exacte *vraiſemblance*. Dans l'article des pièces intriguées par un évènement arrivé avant l'action, j'ai traité de la *vraiſemblance* dans l'avant-ſcène : appliquons-nous à parler préſentement de la *vraiſemblance* pendant l'action.

Les Ménechmes nous fourniſſent un exemple de cette dernière eſpèce : ce qu'il y a de ſingulier, c'eſt que le public ne s'y apperçoit pas de l'invraiſemblance la plus groſſière.

Le Chevalier Ménechme a fait une promeſſe de mariage à *Araminte*; celle-ci ſe voyant maltraitée par le *Ménechme* brutal qu'elle prend pour

le *Chevalier Ménechme*, veut faire valoir ſes droits.

ARAMINTE.

Perfide ! je me veux venger de ton forfait.
J'ai ta promeſſe en main ; voilà ta ſignature :
Je puis, par ce témoin, confondre l'impoſture.

MÉNECHME, *à Démophon.*

Elle eſt folle à tel point, qu'on ne peut l'exprimer.
Travaillez au plutôt à la faire enfermer.

DÉMOPHON, *liſant la promeſſe.*

Mais voilà votre nom *Ménechme*. En confidence,
Avez-vous avec elle eu quelque intelligence ?
C'eſt ma ſœur, & je puis aſſoupir tout cela.

Quelle a été l'intention de l'Auteur ? A-t-il prétendu achever de confondre *Ménechme* par cette ſignature ? Deux freres jumeaux peuvent ſe reſſembler ; mais il n'eſt pas vraiſemblable que leur écriture ſe reſſemble au point que l'un des deux puiſſe s'y méprendre. Si *Regnard* n'a pas eu cette idée, eſt-il vraiſemblable qu'un homme ſe laiſſe impunément accuſer d'avoir ſigné une promeſſe de mariage, & qu'en voyant une ſignature tout-à-fait différente de la ſienne, il n'en prouve pas la fauſſeté.

Regnard cherchoit à faire rire, n'importe comment. Dans *le Joueur*, *Hector* dit à *Géronte :*

Je m'en vais travailler, moi, pour vous contenter,
A vous faire, en raiſons claires & poſitives,
Le mémoire ſuccinct de nos dettes paſſives,
Et que j'aurai l'honneur de vous montrer dans peu.

Hector tient parole ; il porte un mémoire écrit

à la main, qu'il lit très-couramment & très-distinctement. Et bientôt il ne sait plus lire un livre imprimé : il le dit lui-même.

HECTOR.

Voilà Séneque.

VALERE.

Lis.

HECTOR.

Que je lise Séneque !

VALERE.

Oui. Ne sais-tu pas lire ?

HECTOR.

Hé ! vous n'y pensez pas ;
Je n'ai lu de mes jours que dans des almanachs.

Si *Regnard* a pensé qu'il étoit vraisemblable de pouvoir écrire & lire des mémoires sans savoir lire des livres imprimés, a-t-il cru faire oublier au spectateur que l'impression des almanachs est la même que celle de tous les livres, & qu'il a entendu ce même *Hector* lire son mémoire ?

Il est, dans l'un des chefs-d'œuvre de *Moliere*, dans son *Ecole des Maris*, des circonstances presque aussi peu vraisemblables, auxquelles le public semble ne pas faire attention, peut-être par respect. Je pourrois d'abord demander comment *Isabelle* a la boëte d'or, qu'elle prétend renvoyer à *Valere*. Une petite bourgeoise *qui ne porte le noir qu'aux beaux jours seulement*, n'avoit pas dans ce temps-là sur-tout

de tels bijoux à l'insçu de son tuteur, mais passons à des remarques plus essentielles.

Isabelle, amoureuse de *Valere*, fait croire à son jaloux que *Léonore*, sa sœur, en est éprise, & qu'elle lui a demandé la permission de parler à cet amant sous son nom, & par sa fenêtre. *Sganarelle* ne veut pas le permettre. *Isabelle* dit qu'elle va donc ordonner à sa sœur de se retirer, & elle sort elle-même avec un voile sur la tête, de sorte que *Sganarelle*, la prenant pour *Léonore*, la voit aller avec plaisir vers la maison du galant.

VALERE,

Oui, oui, je veux tenter quelque effort cette nuit,
Pour parler... Qui va là?

ISABELLE, *à Valere.*

Ne faites point de bruit;
Valere; on vous prévient, & je suis Isabelle.

SGANARELLE.

Vous en avez menti, chienne, ce n'est pas elle.
De l'honneur, que tu fuis, elle suit trop les loix,
Et tu prends faussement & son nom & sa voix.

Il est nuit; *Sganarelle* peut ne pas reconnoître *Isabelle*: prévenu par ce qu'elle lui a dit, il peut encore méconnoître sa voix, puisqu'elle la contrefait. Mais peut-il penser que *Léonore*, en allant chez *Valere*, veuille passer aux yeux de son amant pour *Isabelle*, tandis qu'il n'y a pas l'ombre de ressemblance entre elles deux? Il faudroit la supposer folle.

SCÈNE VIII.

VALERE, *à la fenêtre de sa maison.*

Non, Messieurs, & personne ici n'aura l'entrée
Que cette volonté ne m'ait été montrée.
Vous savez qui je suis, & j'ai fait mon devoir
En vous signant l'aveu qu'on peut vous faire voir.
Si c'est votre dessein d'approuver l'alliance,
Votre main peut aussi m'en signer l'assurance.
Sinon, faites état de m'arracher le jour,
Plutôt que de m'ôter l'objet de mon amour.

SGANARELLE.

Non, nous ne songeons pas à vous séparer d'elle.
(*Bas, à part.*)
Il ne s'est point encor décrompé d'Isabelle.
Profitons de l'erreur.

Valere a pourtant vu de bien près la beauté qu'il a chez lui, si l'on en croit *Sganarelle*. Il a dit plus haut que *Valere* la tenoit dans ses bras. Pourquoi donc *Valere* ne l'auroit-il pas reconnue à la voix, à la taille? &c. *Sganarelle* peut-il penser qu'un amant fasse de telles mépriſes?

VALERE.

Enfin, quoi qu'il avienne,
Isabelle a ma foi, j'ai de même la sienne,
Et ne suis point un choix, à tout examiner,
Que vous soyez reçus à faire condamner.

ARISTE, *à Sganarelle.*

Ce qu'il dit là n'est pas.

SGANARELLE.

Taisez-vous, & pour cause.

(*à Valere.*)

Vous ſaurez le ſecret.. Oui, ſans dire autre choſe,
Nous conſentons tous deux que vous ſoyez l'époux
De celle qu'à préſent on trouvera chez vous.

Valere confeſſe qu'il vient de donner ſa foi à *Iſabelle*, qu'*Iſabelle* vient de lui donner la ſienne; il nomme bien diſtinctement *Iſabelle*; *Ariſte* le fait remarquer à ſon frere : eſt-il vraiſemblable que *Sganarelle* n'ouvre point les yeux? Peut-il trouver vraiſemblable lui-même que *Valere* ait donné ſa foi à une femme, qu'il ait reçu la ſienne ſans l'avoir regardée? Non ſans doute & je vais profiter de ces derniers exemples pour prouver que tous les incidens peu vraiſemblables tiennent ce défaut du peu de vérité qui ſe trouve dans ce qui leur a donné naiſſance.

Iſabelle, pour ſe dérober à ſon tuteur qui veut l'épouſer dans la journée, profite de ſon abſence, & va confier ſon ſort à ſon amant. Son tyran la rencontre; elle eſt ſurpriſe, & s'écrie :

ISABELLE.

O Ciel!

SGANARELLE.

C'eſt toi, mignonne? Où vas-tu donc ſi tard?

ISABELLE.

. . . . . Vous me voyez confuſe,
Et je ne ſais comment vous en dire l'excuſe.

SGANARELLE.

Quoi donc! que pourroit-ce être?

ISABELLE.

Un ſecret ſurprenant.
C'eſt ma ſœur qui m'oblige à ſortir maintenant.

Et qui, pour un deſſein dont je l'ai fort blâmée,
M'a demandé ma chambre, où je l'ai renfermée.

SGANARELLE.

Comment?

ISABELLE.

L'eût-on pu croire! elle aime cet amant
Que nous avons banni.

SGANARELLE.

Valere?

ISABELLE.

Eperduement.
C'eſt un tranſport ſi grand, qu'il n'en eſt point de même;
Et vous pouvez juger de ſa puiſſance extrême,
Puiſque, ſeule, à cette heure, elle eſt venue ici
Me découvrir, à moi, ſon amoureux ſouci,
Me dire abſolument qu'elle perdra la vie,
Si ſon ame n'obtient l'effet de ſon envie;
Que depuis plus d'un an d'aſſez vives ardeurs
Dans un ſecret commerce entretenoient leurs cœurs,
Et que même ils s'étoient, leur flamme étant nouvelle,
Donné de s'épouſer une foi mutuelle.

SGANARELLE.

La vilaine!

ISABELLE.

Qu'ayant appris le déſeſpoir
Où j'ai précipité celui qu'elle aime voir,
Elle vient me prier de ſouffrir que ſa flamme
Puiſſe rompre un départ qui lui perceroit l'ame,
Entretenir ce ſoir cet amant ſous mon nom,
Par la petite rue où ma chambre répond,
Lui peindre d'une voix qui contrefait la mienne,
Quelques doux ſentimens dont l'appât le retienne,
Et ménager enfin pour elle, adroitement,
Ce que pour moi l'on fait qu'il a d'attachement.

Ce menſonge n'a rien de vraiſemblable. Comment *Léonore* auroit-elle pu penſer qu'en contrefaiſant, avec ſon amant, la voix *d'Iſabelle*, & lui donnant des eſpérances ſous ce nom, elle feroit tourner ſur elle l'attachement qu'il a pour ſa ſœur? Au contraire, elle ne l'auroit rendu que plus épris d'un objet dont il ſe ſeroit cru aimé, & elle l'auroit éloigné davantage d'elle. Comment *Sganarelle* lui-même a-t-il pu croire que *Léonore* ait eu cette idée? Ce menſonge n'eſt rien moins que vraiſemblable; & voilà juſtement pourquoi tout ce qu'il amène l'eſt ſi peu.

Pour faire mieux ſentir ce que j'avance, me permettra-t-on d'imaginer quelques légers changements; nous verrons l'effet qui en réſultera. Suppoſons qu'*Iſabelle*, arrêtée par ſon tuteur, s'excuſe ainſi: *Valere* rebuté de mes rigueurs a renoué avec ma ſœur à qui il avoit fait autrefois une promeſſe de mariage; ma ſœur m'a priée de lui prêter ma fenêtre, pour parler à cet amant, je n'ai pu lui refuſer cette grace; & lorſque vous m'avez ſurpriſe, j'allois chercher *Lucrece*, pour ne pas jouer un mauvais rôle durant toute cette intrigue.

Le menſonge ainſi tourné, ſon air de ſimplicité, d'honnêteté & de *vraiſemblance* ſur-tout, ſe répandra ſur les incidents qu'il amène de cette façon, *Sganarelle* ne trouvera plus ſurprenant que *Léonore* aille chez un amant avec qui elle a renoué, avec qui elle eſt liée par une promeſſe de mariage. De cette façon, il ne ſera plus obligé de croire que *Valere*, toujours dans l'erreur, prend *Léonore* pour *Iſabelle*. J'oſe même penſer que, de

cette façon, le comique ne perdra rien de ſa vivacité, puiſque *Sganarelle* rira toujours d'un malheur qu'il eſſuie, & preſſera également un hymen qui le mettra au déſeſpoir. Il faudra ſeulement que dans la dernière ſcène *Valere* ne nomme plus *Iſabelle*.

Les plus grands genies font quelquefois des fautes dont les eſprits les plus médiocres s'apperçoivent. *Moliere* étoit plus perſuadé qu'un autre de cette vérité : voilà ce qui me donne la témérité d'expoſer mes réflexions.

CHAPITRE XLVIII.

Des Aparté.

SOUVENT un perſonnage dit ſur le théâtre des choſes qui ne doivent pas être entendues des autres ; & l'on eſt convenu d'appeller ce qu'il dit un *aparté*.

Preſque tout le monde ſe déchaîne contre les *aparté*. *Il n'eſt pas naturel*, dit-on, *que les perſonnages les plus voiſins du faiſeur d'aparté n'entendent pas ce qu'il dit, tandis que, des quatrièmes loges, on n'en perd pas une ſyllabe.* Quand un bel eſprit a étalé dans un cercle, avec emphaſe, cette raiſon convaincante, il ſourit, & ſe rengorge : les femmes applaudiſſent de l'éventail ; les hommes, qui, pour s'épargner la peine de réfléchir, jugent toujours ſur parole, partent delà pour condamner, ſans appel, les

aparté, & pour bannir totalement du théâtre comique une partie auſſi utile qu'agréable.

Il faut rendre juſtice à ceux qui condamnent les *aparté* : ils ont lu ce qu'ils diſent dans de fort gros livres, & ils le répètent ſans réflexion. Selon *la Menardiere*, *les aparté n'ont jamais été ſupportables que chez les Anciens, parce que leurs théâtres avoient trente toiſes de face, & que le Comédien qui étoit ſur un côté pouvoit fort bien parler ſans être entendu de ſon camarade qui étoit à l'autre extrémité.* Je ne répondrai que peu de choſe à ce raiſonnement. Si les théâtres des Anciens avoient trente toiſes de face, le reſte de la ſalle devroit être grand à proportion ; par conſéquent le même inconvénient ſubſiſtoit toujours, & une bonne partie des ſpectateurs étoient plus éloignés de l'Acteur qui parloit, que celui qui feignoit de ne pas entendre.

La Menardiere dit encore très-ſerieuſement : *Les Poëtes pourroient faire des aparté fort raiſonnables ſi l'on écrivoit ſur l'un des côtés du théâtre, ici eſt la Place Royale, & ſur l'autre, ici eſt le Louvre, parce que, de cette façon, l'acteur qui ſeroit à la Place Royale pourroit être entendu du ſpectateur ſans l'être du perſonnage qui ſeroit au Louvre.* Peut-on faire de pareils raiſonnements ?

Si je n'avois pas des armes aſſez fortes pour combattre les ennemis des *aparté*, je pourrois alléguer que le ſpectateur va à la comédie dans le deſſein de ſe prêter aux *aparté*, ainſi qu'aux différentes illuſions qu'il eſt obligé de ſe faire pour ſa propre ſatisfaction ; comme de prendre une toile pour une ville, pour un jardin, pour un palais magnifique ; une actrice vieille & laide pour Vénus, ou pour l'une des Graces.

Mais je n'ai pas beſoin de capituler, & je vais faire un raiſonnement bien convaincant; du moins je le penſe.

Je demande d'abord : Eſt-il naturel que de deux hommes qui parlent enſemble, l'un puiſſe dire quelque choſe tout bas ſans être entendu de l'autre? — Oui, s'il prend ſes précautions : cela ſe voit journellement. — Bon! vous m'avez déja accordé un point eſſentiel, puiſque, ſelon vous, les *aparté* ſont dans la nature. Je demande encore ce que c'eſt que la comédie? — C'eſt la repréſentation d'une aventure vraie ou vraiſemblable. — Le ſpectateur eſt-il cenſé être témoin de cette repréſentation? — Non, puiſque l'aventure eſt cenſée ſe paſſer ſeulement entre les perſonnes intéreſſées. — Si le ſpectateur eſt cenſé n'être pas préſent, ſa préſence peut-elle faire qu'une choſe naturelle par elle-même devienne tout de ſuite contre nature? Cela n'eſt pas poſſible.

Tout l'art des *aparté* conſiſte à les faire de manière qu'ils ne puiſſent pas être remarqués par l'interlocuteur dont on ne veut pas être entendu.

Tout le monde ſait ce qui arriva dans un ſouper où *la Fontaine* ſe déchaînoit contre les *aparté*. Dans l'inſtant même où il ſoutenoit avec plus de feu qu'ils n'étoient pas dans la nature, *Boileau* diſoit à ſes voiſins : *La Fontaine* eſt un grand ſot! *La Fontaine* eſt un grand imbécille! tout cela ſans que le Chantre ingénu du *Renard* & de *Frere Luce* entendît les apoſtrophes; & il perdit ſon procès.

Cela conclut, en faveur des *aparté*, beaucoup mieux que mes raiſonnemens. Mais re-

marquons que *Boileau* avoit choisi pour son *aparté* le moment où la *Fontaine* étoit échauffé & distrait par la dispute.

Les *aparté* entre deux acteurs qui se parlent & qui se voient, doivent être très-courts, parce qu'il n'est pas naturel que si *Damis*, par exemple, parle à *Clitandre*, le premier laisse faire un *aparté* un peu considérable au second, sans s'en appercevoir, à moins que *Damis* ne soit occupé lui-même à lire, à écrire une lettre, ou qu'il ne soit plongé dans une profonde méditation. Alors *Clitandre* a un champ vaste; il peut parler tout le temps que dure la rêverie ou l'occupation de *Damis :* il le doit même; sans cela la scène resteroit muette, & jetteroit du vuide dans l'action.

Lorsqu'un acteur en prend un autre à l'écart pour lui dire des choses qui doivent être ignorées d'un troisième personnage, ou de plusieurs autres, actuellement en scène, son *aparté* demande beauconp d'adresse. Si une personne parle bas à une autre, en ma présence, je m'en appercevrai plutôt que si elle se parlait à elle-même. Il faut, en pareil cas, que l'Auteur trouve un prétexte pour réunir les Acteurs qui font l'*aparté*, & pour leur fournir l'occasion de se parler sans que les autres puissent s'en formaliser.

Le *Baron d'Albikrac* nous fournira un exemple comique. On veut tromper une vieille coquette. Un valet déguisé en Baron promet d'y réussir. Il paroît avant d'être bien instruit; il est prêt à faire découvrir toute la trame; il s'en apperçoit, il feint de se trouver mal & s'appuie sur l'épaule de *Philipin* qui lui dit à l'oreille tout ce qu'il doit savoir.

J'ai remarqué dans la ſociété des *aparté* qui m'ont paru plus comiques encore ; c'eſt lorſqu'on fait à haute voix des complimens à quelqu'un & qu'on lui dit tout bas des mots piquants. Les témoins qui ſont dans la bonne foi trouvent fort ſurprenant que quelqu'un à qui l'on dit des choſes agréables ſe fâche ; il réſulte de cet *embroglio* un jeu très-plaiſant. Je ſuis ſurpris que ſi peu d'Auteurs en aient enrichi notre ſcène. Je n'en vois qu'un ſeul exemple ; il eſt dans la *Comteſſe d'Orgueil*, encore me paroît-il rendre foiblement ce genre d'*aparté*.

CHAPITRE XLIX.

Du Comique, du Plaiſant, des Cauſes du rire.

IL faut faire une grande différence entre le comique & le plaiſant. Un trait comique prend ſa ſource dans la choſe même, naît de la ſituation des perſonnages, & tient d'elle ſeule l'avantage de faire rire : un trait plaiſant eſt au contraire une ſaillie qui ne fait rien à l'action, qui ne tient rien de la ſituation des perſonnages, qui fait rire, à la vérité, mais aux premières repréſentations ſeulement. Un comique de mots perd ſon ſel avec ſa nouveauté, & finit même par devenir fade, inſipide : celui qui naît d'une ſituation, ſe renouvelle, & rajeunit toutes les fois que la ſituation eſt miſe en action ſur le théâtre.

Mettons ici aux priſes *Moliere* & *Regnard*, le dernier, né plaiſant, ne ſe donnant pas la peine de méditer, d'approfondir, fait rire ſans doute au théâtre, mais ſa plaiſanterie eſt preſque toujours dans ſon vers :

Que feriez-vous, Monſieur, du nez d'un marguillier ?

eſt un vers plaiſant ; mais il ne tient à rien, il ne produit rien.

Très-ſouvent les plaiſanteries de *Regnard* ne conſiſtent que dans le mot. *Criſpin* dit à *Géronte* dans le *Légataire*.

On plaide, & je me trouve enfin interloquée.

LISETTE.

Interloquée ! ô Ciel ! quel affront eſt-ce là,
Et vous avez ſouffert qu'on vous interloquât ?
Une femme d'honneur ſe voir interloquée !

ERASTE.

Pourquoi donc de ce terme être ſi fort piquée ?
C'eſt un mot du Barreau.

LISETTE.

C'eſt ce qu'il vous plaira ;
Mais Juge, de ſes jours, ne m'interloquera.
Le mot eſt immodeſte, & le terme me choque ;
Et je ne veux jamais ſouffrir qu'on m'interloque.

Que fait ce mot d'*interloque* à la ſituation de *Géronte*, d'*Eraſte*, de *Liſette*, de la *Fauſſe Veuve*. Prenons un de ces traits qui font rire aux éclats dans *Moliere*. *George Dandin* eſt certain qu'on le trompe ; il ſe plaint de ſa femme à ſon beau-père, à ſa belle-mère ; ceux-ci, loin de l'écouter, veulent l'obliger à leur

parler ſon bonnet à la main ; ils le querellent parce qu'il les appelle mon beau-père & ma belle-mère ; ils exigent qu'il nomme l'un, Monſieur tout court, & l'autre, Madame. Telle eſt la ſituation chagrinante de *George Dandin*, lorſqu'il dit pour ſortir d'embarras : *Eh bien ! Monſieur tout court, & non plus Monſieur de Sotenville, j'ai à vous dire que ma femme me donne....* Alors Monſieur de *Sotenville* achève de le déſeſpérer, en lui diſant : *Tout beau ! apprenez que vous ne devez pas dire ma femme, quand vous parlez de notre fille. George Dandin* s'écrie, *j'enrage ! Comment ! ma femme n'eſt pas ma femme ?* Et le public éclate. Cependant quel eſprit, quelle fineſſe d'expreſſion y a-t-il dans la réplique de *George Dandin ?* Aucune ; mais la ſituation où il ſe trouve, & l'impoſſibilité où il eſt de faire une autre réponſe aux impertinences de ſon beau-père, donnent à ſa penſée, toute ſimple qu'elle eſt, le comique le plus piquant.

Un Auteur, en faiſant ſon plan, doit le dreſſer de façon que ſes ſituations, comiques par elles-mêmes, le diſpenſent quand il veut rendre ſon dialogue plaiſant, d'avoir recours aux ſaillies, aux gentilleſſes, aux épigrammes, aux jeux de mots. Je ne dis point qu'on ne puiſſe y mettre des traits fins & malins ; mais il faut que tout le comique qui réſulte de leur fineſſe & de leur malignité, ſoit dû au comique de la ſituation, & que, ſéparé d'elle, il n'ait plus le même prix. Par exemple, dans la même pièce de *George Dandin*, & dans la même ſcène que je viens de citer, le héros dit à M. de *Sotenville* :

Oh !

Oh bien ! votre fille n'eſt pas ſi difficile que cela ; & elle s'eſt apprivoiſée depuis qu'elle eſt chez moi.

Nous ne trouvons à cette réponſe, iſolée de la ſituation, rien de fin, rien de malin, & ſur-tout rien de comique. Liſons ce qui l'amène, nous changerons d'avis.

GEORGE DANDIN.

Oui, voilà qui eſt bien, mes enfans ſeront Gentilshommes ; mais je ſerai cocu, moi, ſi l'on n'y met ordre.

M. DE SOTENVILLE.

Que veut dire cela, mon gendre ?

GEORGE DANDIN.

Cela veut dire que votre fille ne vit pas comme il faut qu'une femme vive, & qu'elle fait des choſes qui ſont contre l'honneur.

Madame DE SOTENVILLE.

Tout beau. Prenez garde à ce que vous dites. Ma fille eſt d'une race trop pleine de vertu pour ſe porter jamais à faire aucune choſe dont l'honnêteté ſoit bleſſée ; &, de la maiſon de la Prudoterie, il y a plus de trois cents ans qu'on n'a point remarqué qu'il y ait eu une femme, Dieu merci, qui ait fait parler d'elle.

M. DE SOTENVILLE.

Corbleu ! dans la maiſon de Sotenville on n'a jamais vu de coquette ; & la bravoure n'y eſt pas plus héréditaire aux mâles, que la chaſteté aux femelles.

Madame DE SOTENVILLE.

Nous avons eu une Jacqueline de la Prudoterie, qui n'a jamais voulu être la maîtreſſe d'un Duc & Pair, Gouverneur de notre province.

M. DE SOTENVILLE.

Il y a eu une Mathurine de Sotenville, qui refuſa vingt

mille écus d'un favori du Roi, qui ne lui demandoit seulement que la faveur de lui parler.

GEORGE DANDIN.

Oh bien ! votre fille n'eſt pas ſi difficile que cela ; & elle s'eſt apprivoiſée depuis qu'elle eſt chez moi.

Nous ſentons préſentement avec quel art *Moliere* a préparé toute la fineſſe, toute la malignité, tout le ſel comique de ce trait. Que M. & Mad. de *Sotenville* exaltent moins la vertu des héroïnes de leur famille, le trait n'eſt plus rien ; preuve qu'il doit tout à la ſituation, & qu'il tient tout-à-fait à la ſcène.

Par quel charme inconcevable, *Moliere* même en traitant les ſujets les plus graves, eſt-il aſſuré de provoquer un rire général ? c'eſt qu'il a étudié dans le monde & dans le cœur humain les cauſes du rire. Voyons d'après lui quelles en ſont les ſources les plus ſûres, les plus abondantes.

Premièrement *Moliere* a eu l'art d'avilir les perſonnages aux dépens deſquels il veut nous faire rire. Sans cette précaution, les coups de bâton qu'on donne à *Géronte* dans *les Fourberies de Scapin*, exciteroient notre indignation, & non les ris.

Sans cette précaution, ririons-nous de voir le pauvre *Pourceaugnac* en proie à un déluge de lavements, de filles de joie, qui ſe diſent ſes femmes, de petits marmots qui l'appellent *papa* ; ririons-nous de lui voir prendre la fuite ſous un habit de femme, de crainte d'être pendu ?

Sans la même précaution *Harpagon* nous feroit partager ſes larmes, lorſqu'on lui a volé ſa chere caſſette ; mais toutes ſes lamentations,

loin de nous toucher, produiſent un effet contraire, parce que nous nous peignons encore *Harpagon* allant dérober l'avoine à ſes chevaux, ou prêtant à uſure.

L'emploi des termes conſacrés à un uſage différent, moyen de faire rire ſi négligé de preſque tous les Auteurs, produit auſſi le plus grand effet. *Tartufe* déclare ſa paſſion à *Elmire :* nous admirons la ſcène d'un bout à l'autre, elle étonne. Mais quels ſont les endroits qui nous font partir d'un éclat de rire involontaire ? ce ſont ceux où le faux dévot, pour prouver ſon amour, emploie des termes myſtiques qui lui ſont familiers. Les mots de *quiétude*, de *béatitude*, de *bénignité*, n'ont certainement pas été créés par l'amour, ni pour l'amour, auſſi font-ils rire dans un moment où la ſcélérateſſe de celui qui les prononce feroit horreur.

L'amour hors de ſaiſon eſt encore d'une grande reſſource ; les expreſſions qui toucheroient dans la bouche d'un jeune homme, ſont ridicules & font éclater dans celle d'un barbon. J'ai déja dit là-deſſus mon ſentiment dans le Chapitre où j'ai parlé de l'âge des perſonnages.

Moliere a ſur-tout connu tout le prix du ſérieux déplacé, & s'en eſt ſervi en grand maître ; témoin la ſcène dans laquelle *Arnolphe* annonce à *Agnès* qu'il va l'épouſer. Pourquoi rions-nous d'un bout à l'autre ? Parce qu'*Arnolphe* y parle avec un ſérieux déplacé qui le rend ridicule.

ARNOLPHE *aſſis, à Agnès.*

Agnès, pour m'écouter, laiſſez-là votre ouvrage ;
Levez un peu la tête, & tournez le viſage.

(*mettant le doigt sur son front.*)

Là, regardez-moi là durant cet entretien;
Et jusqu'au moindre mot, imprimez-le vous bien.
Je vous épouse, Agnès; &, cent fois la journée,
Vous devez benir l'heur de votre destinée.

. . . . . .

Le mariage, Agnès, n'est pas un badinage:
A d'austères devoirs le rang de femme engage;
Et vous n'y montez pas, à ce que je prétends,
Pour être libertine & prendre du bon temps.
Votre sexe n'est-là que pour la dépendance:
Du côté de la barbe est la toute-puissance.
Bien qu'on soit deux moitiés de la société,
Ces deux moitiés pourtant n'ont point d'égalité;
L'une est moitié suprême, & l'autre subalterne;
L'une en tout est soumise à l'autre qui gouverne;
Et ce que le soldat, dans son devoir instruit,
Montre d'obéissance au chef qui le conduit,
Le valet à son maître, un enfant à son pere,
A son supérieur le moindre petit frere,
N'approche point encor de la docilité,
Et de l'obéissance, & de l'humilité,
Et du profond respect où la femme doit être
Pour son mari, son chef, son seigneur & son maître.
Lorsqu'il jette sur elle un regard sérieux,
Son devoir aussi-tôt est de baisser les yeux,
Et de n'oser jamais le regarder en face
Que quand d'un doux regard il lui veut faire grace.
C'est ce qu'entendent mal les femmes d'aujourd'hui;
Mais ne vous gâtez pas sur l'exemple d'autrui.
Gardez-vous d'imiter ces coquettes vilaines,
Dont par toute la ville on chante les fredaines,
Et de vous laisser prendre aux assauts du malin,
C'est-à-dire, d'ouir aucun jeune blondin.
Songez qu'en vous faisant moitié de ma personne,
C'est mon honneur, Agnès, que je vous abandonne;
Que cet honneur est tendre, & se blesse de peu;
Que sur un tel sujet il ne faut point de jeu,

Et qu'il eſt aux enfers des chaudieres bouillantes,
Où l'on plonge à jamais les femmes mal-vivantes.
Ce que je vous dis là ne ſont pas des chanſons,
Et vous devez du cœur dévorer ces leçons,
Si votre ame les ſuit, & fuit d'être coquette,
Elle ſera toujours, comme un lis, blanche & nette :
Mais s'il faut qu'à l'honneur elle faſſe un faux bond,
Elle deviendra lors noire comme un charbon ;
Vous paroîtrez à tous un objet effroyable,
Et vous irez un jour, vrai partage du diable,
Bouillir dans les enfers à toute éternité,
Dont vous veuille garder la céleſte bonté !
Faites la révérence. Ainſi qu'une novice
Par cœur dans le couvent doit ſavoir ſon office ;
Entrant au mariage il en faut faire autant :
Et voici dans ma poche un écrit important
Qui vous enſeignera l'office de la femme.

La différence qu'il y a de cette déclaration à celle que font en pareil cas, tous les hommes, ne peut que nous donner l'envie de rire aux dépens d'*Arnolphe*.

CHAPITRE L.

Des Mépriſes, des Équivoques, de ce qu'on appelle Quiproquo *au Théâtre.*

Les mépriſes, les équivoques & tout ce qui en approche, ſont encore des moyens excellents pour faire *rire* ; du moins, quand ils ſont dirigés par une main habile : car ces moyens, comme tous ceux qu'on emploie dans un drame, excitent le *rire*, font couler les larmes ou

rempliſſent les différents degrès qui ſéparent ces deux extrêmes, ſuivant le génie de l'Auteur. Il eſt aiſé de le prouver.

Mépriſe tragique.

Mérope pleure la mort de ſon fils : on lui amene un jeune homme qu'on croit ſon meurtrier ; elle veut l'immoler à ſa vengeance, elle leve ſur lui le glaive fatal, elle apprend que c'eſt ſon fils lui-même qu'elle alloit ſacrifier.

Mépriſe attendriſſante.

Dans *le Préjugé à la mode*, *Conſtance* veut conſulter *Damon*, ſur la conduite qu'elle doit obſerver avec *Dorval*, ſon mari, qu'elle adore malgré ſes infidélités. *Damon* lui promet de s'échapper du bal, lui indique un rendez-vous, y fait aller *Dorval*, couvert d'un domino ſemblable au ſien. *Conſtance*, s'y méprend, & dit à ſon mari de la manière la plus touchante, tout ce qu'elle ſent pour lui.

Mépriſe plaiſante.

Dans la même pièce, *Dorval*, jaloux, & ſe croyant trahi par ſa femme, l'accable de reproches : elle ſe trouve mal, c'eſt dans l'ordre ; elle tire ſon mouchoir, & laiſſe en même-temps tomber un paquet de lettres. *Dorval* croit tenir des témoins convaincants de l'infidélité de ſa femme ; il appelle à grands cris ſon beau-pere, ſon ami, toute la maiſon, leur diſtribue les lettres : il ſe trouve enfin qu'elles ſont de lui, & qu'une de ſes maîtreſſes les a renvoyées à ſa femme.

Mépriſe balourde.

Dans *Arlequin Valet étourdi*, pièce Italienne, on charge *Arlequin* de deux lettres; l'une eſt pour *Roſaura*, l'autre pour *Leonora*. Comme il eſt extrêmement néceſſaire qu'*Arlequin* ne faſſe pas une mépriſe, on lui remet une lettre dans chaque main, & on lui dit : celle qui eſt du côté de cette maiſon eſt pour *Roſaura*; celle qui eſt du côté de cette autre maiſon eſt pour *Leonora*. Après cette inſtruction on le quitte. *Arlequin* eſt ſurpris qu'on prenne tant de précautions pour une choſe auſſi facile, il fait en ſe promenant un demi-tour à droite ſans y ſonger, répéte ce qu'on lui a dit : cette lettre qui eſt du côté de cette maiſon eſt pour *Leonora*; celle-ci qui eſt du côté de cette autre maiſon eſt pour *Roſaura*. Il va remettre les deux lettres, &, graces à ſon demi-tour & à ſa balourdiſe, il fait une mépriſe qui forme l'intrigue de la pièce.

On vient de voir comment une *mépriſe* peut rendre une pièce ou une ſcène plus ou moins comique. Prouvons maintenant que, pour rendre ce même comique bon & digne de ſatisfaire le ſpectateur éclairé, la *mépriſe* qui le fait naître doit avoir deux qualités eſſentielles. Premièrement, elle doit être préparée avec beaucoup de vraiſemblance. Secondement, elle doit être filée avec un air ſi naturel, que le public n'apperçoive point de gêne. Une fois qu'il a découvert les efforts de l'Auteur pour éluder l'éclairciſſement, tout eſt perdu, & le vrai comique diſparoît.

Au reſte, je ne m'étendrai point ſur les diffé-

rentes manières d'amener les *mépriſes* ou les *équivoques*. Il en eſt qui ſont occaſionnées par la reſſemblance de deux perſonnages, comme dans *les Ménechmes*, *Amphitrion*, *le Mariage fait & rompu*.

Il en eſt qui naiſſent de l'adreſſe d'un acteur qui ſe donne pour tout autre que ce qu'il eſt. Dans *le Légataire univerſel*, *Criſpin* joue ſi bien les rôles de campagnard, de veuve & d'agoniſant, que *Géronte* & les Notaires s'y méprennent.

Nous avons encore des *mépriſes* amenées par le rapport apparent de deux choſes qui ſont cependant tout-à-fait oppoſées. Telle eſt, une des *mépriſes* de l'*Avare*. On a dérobé à *Harpagon* ſa caſſette, & il croit que c'eſt *Valere*. D'un autre côté, *Valere* eſt marié ſecrétement à la fille d'*Harpagon*; quand celui-ci dit à *Valere* de confeſſer l'action la plus infâme, il eſt tout ſimple que *Valere* croyant ſon intrigue découverte, réponde en conſéquence, & qu'il s'avoue coupable.

Ces eſpèces de *mépriſes*, d'*équivoques*, & toutes les autres que je ne cite point, quoique différenciées par quelques nuances, ſont toujours les mêmes quant au fond : la vraiſemblance doit donc également leur ſervir de fondement, & le naturel de guide.

Lorſque je dis qu'une *mépriſe* doit être établie ſur la vraiſemblance, j'entends qu'il faut néceſſairement qu'un homme raiſonnable puiſſe la faire. Dans *la Femme Juge & Partie*, *Bernadille* paſſe pluſieurs années avec ſa femme, & l'expoſe enſuite dans une île déſerte. L'*Ariane* comique ſe ſauve par miracle, revient dans ſa

ville habillée en homme, obtient la charge de Prévôt, & juge ſon mari. La *mépriſe* de *Bernadille*, qui ne reconnoît pas ſa femme, & qui croit avoir affaire à un juge très-ſévère, produit des choſes charmantes; mais elle eſt très-mal amenée, puiſqu'il n'eſt pas vraiſemblable qu'un homme, à moins d'être aveugle, ne reconnoiſſe pas une femme avec laquelle il a eu les liaiſons les plus intimes, ſur-tout lorſqu'il ne s'eſt pas écoulé un long eſpace de temps, & lorſque la femme ne met pour tout déguiſement qu'un habit d'homme.

Lorſque je dis encore qu'une *mépriſe* doit être filée avec beaucoup de naturel, j'entends que les interlocuteurs ne doivent ſe dire mutuellement que ce qu'une *mépriſe* réelle peut leur dicter, ſans aller chercher des détours qui font partager au public le travail de l'Auteur, & détruiſent ſon plaiſir avec l'illuſion. Dans l'*Etourderie*, pièce en un acte, en proſe, de *Fagan*, *Mondor* a vu dans une maiſon la ſœur & l'épouſe de *Cléonte*. Il les entend nommer *Mademoiſelle & Madame Cléonte*. Comme la Dame eſt beaucoup plus jeune que la Demoiſelle, il fait une *mépriſe*; il la croit encore à marier, il en devient amoureux, & écrit une lettre fort tendre, qui, étant adreſſée à *Mademoiſelle Cléonte*, parvient à la vieille folle; celle-ci eſt enchantée de ſa conquête; elle paroît tenant dans ſa main la réponſe au billet doux qu'elle a reçu. *Mondor*, qui la prend toujours pour *Madame Cléonte*, voudroit la mettre dans ſes intérêts: il reſte ſur la ſcène dans cette intention. Si la *mépriſe* eſt bien filée, elle peut produire une ſcène admirable. Voyons-en une partie.

MONDOR, Mlle. CLEONTE.

MONDOR, *à part.*

Il se peut que cette belle-sœur soit d'un esprit difficile. Je tremble qu'elle ne traverse mon amour.

Mlle. CLÉONTE.

Est-ce vous que je vois, Monsieur? Je ne vous aurois pas cru si-tôt de retour. On disoit que vous étiez allé chez votre oncle pour l'instruire du dessein où vous êtes. Il semble que l'amour vous ait prêté des aîles. Votre empressement est louable, & vous justifie bien des mauvais soupçons que l'on vouloit insinuer à votre égard. Ma belle-sœur vient de vous quitter; elle vous aura dit sans doute des choses sans aucun fondement. Il ne faut point que cela vous surprenne. Tel est son caractère : elle a très-mauvaise opinion des hommes. Mais pour moi, du premier coup d'œil, je connois le vrai mérite.

MONDOR.

Que ces paroles me rassurent! Je puis donc espérer?

Mlle. CLÉONTE.

Espérez; oui, Monsieur, espérez tout ce qui peut s'espérer au monde. Vous avez écrit, *on* a reçu votre lettre.

Voilà qui commence dès ce moment à être forcé. Toute personne qui aura reçu une lettre d'une autre, ne lui dira point, parlant à elle-même, vous avez écrit, *on* a reçu votre lettre. Elle dira naturellement, vous m'avez écrit, j'ai reçu votre lettre. Mais sans cet *on* il n'y auroit plus de pièce. Continuons.

MONDOR.

Je crains d'avoir trop promptement découvert mes sentiments.

Mlle. CLEONTE.

Cette découverte eſt agréable. Dans le deſſein où vous êtes, cela eſt permis; & il eſt tout naturel de commencer par quelque choſe. Mais *on* a pour vous de la reconnoiſſance : comme *on* ne croyoit pas vous revoir aujourd'hui, *on* vous a fait réponſe.

Voilà encore trois *on* qui jouent un vilain tour à l'Auteur. Je crois le voir dans ſon cabinet ſuant ſang & eau, & tiraillant cette pauvre ſcène.

MONDOR.

Ah! pouvois-je m'attendre à cet excès de bonté de votre part?

Mlle. CLEONTE.

Puiſque le billet eſt écrit, il ne faut pas vous priver du plaiſir qu'il doit vous cauſer. Le voilà : vous y verrez clairement & à loiſir les véritables ſentimens que l'*on* a pour vous.

Encore un *on* ! Oh ! cela eſt trop fort ! A la rigueur, on auroit paſſé un *on* à la *Demoiſelle Cléonte ;* mais cinq de ſuite, voilà qui paſſe la raillerie.

Nous avons dans *la Gouvernante*, une *mépriſe* qui ne dure pas long-temps à la vérité, mais qu'on peut citer comme un modele, pour le naturel & pour la vraiſemblance.

Sainville écrit une lettre fort tendre à *Angélique*, qui, croyant avoir des raiſons pour ſe plaindre de ſon amant, ne veut pas la recevoir. *Juliette*, chargée de la faire accepter, veut pouſſer ſa maîtreſſe à bout, change le texte, & feint de lire ce qui ſuit :

JULIETTE *lit.*

Pourquoi prendre un prétexte ?

. . . . . .

. . . . . .

Lorſque nous avons cru nous aimer l'un & l'autre,
Nous nous ſommes trompés. . . . . .
Il n'eſt pas malheureux de rompre en même-temps ;
Car mon erreur n'a pas duré plus que la vôtre.
J'accepte la rupture : ainſi n'en parlons plus.

Angélique meurt de dépit, *Sainville* vient ſavoir quel effet a produit ſon billet amoureux. On s'imagine bien qu'il va être mal reçu.

ANGÉLIQUE.

Fuyons ; ſans doute il vient jouir de ſon forfait.

SAINVILLE.

Vous me fuyez ?

ANGELIQUE, *en lui jettant le billet.*

Tenez, voilà votre billet.

SAINVILLE.

A-t-il pu vous déplaire ?

ANGELIQUE.

Autre inſulte mortelle.

SAINVILLE.

C'eſt de mes ſentimens l'expreſſion fidelle.

ANGELIQUE, *à part.*

De peur que je n'en doute encore, il en convient.

SAINVILLE.

Je viens vous aſſurer de tout ce qu'il contient.

ANGELIQUE.

C'en eſt trop.

SAINVILLE.

Quel courroux!

ANGELIQUE.

Auriez-vous bien l'audace,
Auriez-vous la fureur de m'insulter en face?

SAINVILLE.

Quel est donc mon forfait?

ANGELIQUE.

Feignez de l'ignorer.

SAINVILLE.

D'un éclaircissement pouvez-vous m'honorer?

Sainville lit la lettre comme il l'a écrite, & la *mépriſe* amenée & filée ſans contrainte ceſſe tout naturellement.

Les *mépriſes* de détail, c'eſt-à-dire celles qui ne doivent rien amener, & qui ne durent qu'un inſtant, ſont jugées moins à la rigueur, & le ſpectateur n'y exige qu'une ombre de vraiſemblance. Telle eſt celle de *l'Avare*, lorſque *Maître Jacques* dit:

Je m'en vais revenir. Qu'on me l'égorge tout-à-l'heure; qu'on me lui faſſe griller les pieds; qu'on me le mette dans l'eau bouillante, & qu'on me le pende au plancher.

HARPAGON, *à Me. Jacques.*

Qui? celui qui m'a dérobé?

Me. JACQUES.

Je parle d'un cochon de lait que votre Intendant me vient d'envoyer, & je veux l'accommoder à ma fantaiſie.

A la rigueur, il n'eſt pas abſolument vraiſemblable que *Maître Jacques* veuille mettre dans

l'eau chaude un voleur, lui griller les pieds & le pendre au plancher; mais l'*Avare* eſt ſi préoccupé de ſon vol, qu'il peut donner en paſſant dans une *mépriſe* de fort peu de durée; le cuiſinier la fait ceſſer tout de ſuite, en diſant qu'il eſt queſtion d'un cochon de lait.

Moliere ſentoit tout le prix des *mépriſes*. En détruiſant celle que nous venons de citer, il en fait tout de ſuite naître une autre. Continuons la ſcène.

HARPAGON.

Il n'eſt pas queſtion de cela, & voilà Monſieur à qui il faut parler d'autre choſe.

LE COMMISSAIRE, *à Me. Jacques.*

Ne vous épouvantez point. Je ſuis un homme à ne vous point ſcandaliſer; & les choſes iront dans la douceur.

Me. JACQUES.

Monſieur eſt de votre ſoupé?

LE COMMISSAIRE.

Il faut ici, mon cher ami, ne rien cacher à votre maître.

Me. JACQUES.

Ma foi, Monſieur, je montrerai tout ce que je ſais faire; & je vous traiterai du mieux qu'il me ſera poſſible.

HARPAGON.

Ce n'eſt pas là l'affaire.

Me. JACQUES.

Si je ne vous fais pas auſſi bonne chère que je voudrois; c'eſt la faute de M. votre Intendant, qui m'a rogné les ailes avec les ciſeaux de ſon économie.

J'exhorte les Auteurs à réfléchir ſur ces deux

petites *mépriſes* conſécutives, à bien apprécier l'adreſſe avec laquelle *Moliere* les varie & les fait naître du caractère des perſonnages.

J'ai ſouvent entendu dire dans le monde qu'il étoit impoſſible de filer naturellement une *mépriſe*, une *équivoque* ou un *quiproquo* un peu long : c'eſt une erreur des plus grandes. Il s'en fait tous les jours dans les ſociétés, qui prouvent le contraire : on m'a garanti ce que je vais raconter.

La nature avoit doué la groſſe Préſidente de... d'une gorge énorme. M. le Préſident, peu ſenſible à ſon riche embonpoint, lorgna celle d'une jeune *Marton* qui fut cruelle, avertit ſa maîtreſſe, & l'inſtruiſit ſi bien, qu'elle ſurprit ſon vieux perfide aux pieds de la fripponne. L'épouſe crie à la perfidie, au mauvais goût; l'époux s'enfonce dans ſa perruque, & diſparoît : *Marton* va publier l'aventure.

Deux jours après, la Préſidente eſt invitée à un grand dîner qu'on donnoit à M. le Maréchal de ***, un mauvais plaiſant veut l'amuſer, il lui fait remarquer la gorge de la Préſidente, & lui dit avec un air de vérité, que notre héroïne étant un jour à table, en déſhabillé, devant une jatte de crême qu'elle diſtribuoit à ſon mari & à ſes enfans, une épingle, trop foible pour ſoutenir un poids énorme, avoit laiſſé tomber ſa gorge, & qu'afin de ne point ſcandaliſer ſes gens, ſes enfans & leur précepteur, elle avoit été obligée de la relever bien vîte pêle mêle avec ſes larcins. Quoi! avec la crême, diſoit le Maréchal en riant & en regardant la Préſidente? Elle s'en apperçut, crut qu'on rioit de l'aventure de ſon mari &

de ſa femme-de-chambre, & elle s'approcha des rieurs en diſant : « Je vois bien qu'on ra» conte à M. le Maréchal ce qui m'arriva l'autre » jour ». — Je ne vous le cache pas, pourſuivit le conteur ; mais M. le Maréchal a de la peine à le croire. — Rien n'eſt pourtant plus vrai. — Quoi ! Madame, ſérieuſement ? — Très-ſérieuſement ; perſonne ne l'ignore. — Eh bien, Monſieur, me croirez-vous une autre fois ? Vous voyez que Madame confirme tout ce que j'ai eu l'honneur de vous dire. — Je conçois que Madame dut avoir un moment d'embarras. — Point du tout ; mon mari étoit plus embarraſſé que moi. Il fut ſi honteux qu'il prit la fuite. — Honteux de voir des beautés ! il a tort. — Non, non. Elle n'eſt pas préciſément belle ; mais elle eſt aſſez jolie. — Oh ! Madame, je n'en doute point. — Je veux que M. le Maréchal en juge lui-même. — Moi, Madame !... Sérieuſement ? — Oui, la première fois que vous me ferez l'honneur de venir chez moi, il me ſera facile de prendre un prétexte pour vous la faire voir. — Oh ! Madame, Monſieur le Préſident ſeroit jaloux de mon bonheur, & je l'eſtime trop. — Oh ! Monſieur le Préſident n'a garde d'avoir déſormais quelque choſe à démêler avec elle ; je ferai bien en ſorte qu'elle ne lui tombe plus ſous la main. Je voudrois bien voir qu'il s'aviſât ſeulement de la regarder !

La *mépriſe* auroit été pouſſée plus loin, ſi celui qui l'avoit miſe en jeu ne l'eût interrompue, en donnant le mot de l'énigme à M. le Maréchal.

CHAPITRE

CHAPITRE LI.

Des Surpriſes.

TOUT ce qui arrive ſur la ſcène d'une manière imprévue, dans le cours d'une action, s'appelle coup de théâtre, ou *ſurpriſe*. Le dernier de ces termes me paroît plus propre, plus ſignificatif, ſur-tout à préſent que les grands mouvemens ſont devenus à la mode, même ſur la ſcène comique, & qu'on ſemble n'entendre plus par *coup de théâtre* que ce qui s'y fait avec grand fracas.

Pour qu'une *ſurpriſe* ſoit bonne, il faut que rien ne l'annonce, & qu'elle produiſe un effet bien prompt, ſans quoi elle ceſſe d'être une *ſurpriſe*. Il faut encore que ce qui l'occaſionne change totalement la face des choſes; ou bien elle n'eſt pas intéreſſante.

Nous avons pluſieurs ſortes de *ſurpriſes* : *ſurpriſes* muettes, *ſurpriſes* de penſée ou d'idée, *ſurpriſes* d'action, *ſurpriſes* de préſence ou d'apparition. Il faut encore diſtinguer dans toutes ces eſpèces, celles qui ne ſurprennent qu'un ou quelques perſonnages, & celles qui ſurprennent en même-temps les acteurs & le ſpectateur.

Surpriſes muettes.

J'appelle une *ſurpriſe* muette celle qu'un perſonnage reſſent ſi vivement qu'il ne peut l'ex-

primer. Nous en avons une dans *l'Ecole des Femmes.*

Horace apprend que ſon père arrive pour le marier : il prie *Arnolphe* de parler en ſa faveur, afin qu'on ne le force pas à faire un hymen qui lui déplaît, & qu'on lui permette d'épouſer *Agnès*. *Arnolphe*, qui eſt amoureux d'*Agnès*, exhorte au contraire le père d'*Horace* à ne pas ſe laiſſer gouverner par ſon fils, à preſſer malgré lui l'hymen projetté ; on lui promet de ſuivre ſes conſeils, mais l'hymen qu'il preſſe doit unir préciſément *Horace* avec *Agnès*. *Arnolphe* anéanti n'a pas la force de répondre, & ſort en ſoupirant.

Surpriſe de penſée ou d'idée.

J'entends, comme tout le monde, par *ſurpriſe* de penſée ou d'idée, celle qu'une ſeule penſée de l'un des interlocuteurs occaſionne. Il faut, pour être bonne, que, comme les précédentes, rien ne l'annonce ; que les penſées qui l'occaſionnent ſoient ſimples, & qu'elle amene cependant de grands changements. *Moliere* & nos bons comiques ont pouſſé bien loin l'art de ménager ces *ſurpriſes*.

Dans *l'Ecole des Maris*, *Iſabelle* ſait que *Sganarelle* veut l'épouſer dans huit jours : elle convient avec ſon amant qu'il l'enlevera dans trois. La voilà qui croit toucher au moment d'être heureuſe. Point du tout : ſes projets ſont renverſés par une penſée toute ſimple qui vient à ſon tuteur. Au lieu d'épouſer ſa pupille dans huit jours, il veut lui donner la main le ſoir même.

Il y a dans la même pièce deux *ſurpriſes* de

pensée qui se succèdent avec une rapidité admirable, & qui sont d'autant plus étonnantes, qu'elles produisent un effet tout opposé.

Isabelle écrit à son amant tout ce qu'elle sent pour lui ; mais ne sachant comment lui faire parvenir la lettre, elle fait une fausse confidence à son tuteur : elle lui dit que *Valere* a eu l'insolence de jetter dans sa chambre une boîte d'or qui renferme un billet : *Sganarelle* s'engage à rendre le tout à l'amant. Voilà notre héroïne bien satisfaite, quand *Sganarelle* la surprend, ainsi que le spectateur, par une idée tout-à-fait naturelle, il veut ouvrir la lettre, & dit :

Bon ! voyons ce qu'il a pu t'écrire.

Après cette idée, si peu attendue, & qui cause tant d'embarras, on en voit tout de suite naître une autre qui ne surprend pas moins, & qui répare tout. *Isabelle* s'écrie :

Ah, Ciel ! gardez-vous bien de l'ouvrir.

SGANARELLE.

Et pourquoi ?

ISABELLE.

Lui voulez-vous donner à croire que c'est moi ?
Une fille d'honneur doit toujours se défendre
De lire les billets qu'un homme lui fait rendre.

Le spectateur, après avoir été alarmé par une idée qui détruit toute l'intrigue à laquelle il s'intéresse, peut-il n'être pas agréablement surpris quand une seconde idée, aussi simple, aussi inattendue, répare tout le mal fait, par la première.

Si l'on veut s'épargner l'ennui de me voir multiplier les exemples, on remarquera que la première idée ſurprend *Iſabelle* avec le ſpectateur, & que la ſeconde ſurprend ſeulement le public, puiſqu'*Iſabelle*, qui l'imagine, & *Sganarelle* qui n'entend point fineſſe à la ſcène, ne peuvent éprouver aucune ſurpriſe.

Surpriſes d'action.

Toutes les *ſurpriſes* ſont, à proprement parler, des *ſurpriſes* d'action, puiſque, ſi elles ſont bonnes, elles tiennent toujours à l'action, & la mettent en mouvement; mais nous rangerons ſeulement dans cette claſſe celles qui ſont occaſionnées par l'action imprévue de quelque perſonnage. *Melpomene* en a beaucoup plus que ſa ſœur, graces à ſon poignard: mais *Thalie* en a quelques-unes qu'on peut citer.

George Dandin triomphe de pouvoir prouver à ſon beau-père & à ſa belle-mère qu'on le trahit. *M.* & *Madame de Sotenville* voient en effet le galant avec leur fille, & ſont furieux, quand leur fille en feignant de vouloir punir un amant téméraire donne à ſon mari des coups de bâton.

Les ſpectateurs, *M.* & *Madame de Sotenville* ne ſont-ils pas auſſi ſurpris en voyant donner les coups de bâton, que *George Dandin* en les recevant? Eh! qui s'y ſeroit attendu?

Surpriſes de préſence ou d'apparition.

Les *ſurpriſes* occaſionnées par l'apparition ſubite d'un perſonnage, ſont les plus communes ſur notre théâtre. Pour être bien bonnes, il

faut qu'elles arrivent dans un moment de criſe, & que le perſonnage qui paroît ſubitement cauſe le plus grand embarras par ſa préſence ſeule, & ſans avoir beſoin de parler. Toutes les *ſurpriſes* de *Moliere* annoncent le grand maître.

Tartuſe fait ſa déclaration à *Elmire :* elle veut bien avoir la complaiſance de n'en rien dire à ſon mari, & l'impoſteur eſpère tout de ce ſilence, quand *Valere*, ſon plus mortel ennemi, ſort du cabinet d'où il a tout entendu.

Tartuſe croit avoir ſéduit *Elmire :* il vient à elle les bras ouverts; il embraſſe le mari au lieu de la femme.

Nous en avons une excellente dans *George Dandin.*

Angélique quitte le lit de ſon époux pour aller à un rendez-vous amoureux. Lorſqu'elle veut rentrer, elle trouve la porte fermée; elle appelle *Colin*, & au lieu de *Colin* ſon mari paroît.

Je le répète pour que les mépriſes ſoient dignes d'être admirées, il faut qu'elles ſoient ménagées avec art, qu'elles naiſſent dans les inſtans les plus preſſants, & qu'en nouant ou en dénouant l'action, elles lui donnent plus de reſſort.

CHAPITRE LII.

De l'Art de prévenir les Critiques.

ON n'eſt jamais plus convaincu de l'art & de la profondeur d'un Auteur comique, que lorſqu'on le voit aller avec adreſſe au devant des critiques que le ſpectateur pourroit lui faire, & le préparer d'avance à approuver tout ce qu'il va voir & entendre, tandis qu'il l'auroit condamné ſans cette précaution de l'Auteur.

Dans *le Tartufe*, *Elmire* tente en vain de perſuader à *Orgon* que l'impoſteur a voulu la ſéduire, le bonhomme n'en veut rien croire : ſa femme s'engage à le lui faire voir clairement, & dit à *Dorine* d'aller appeller le ſcélérat.

DORINE, *à Elmire.*

Son eſprit eſt ruſé,
Et peut-être à ſurprendre il ſera mal-aiſé.

ELMIRE.

Non, on eſt aiſément trompé par ce qu'on aime,
Et l'amour-propre engage à ſe tromper ſoi-même.

Si *Moliere* n'eût rappellé cette grande vérité aux ſpectateurs avant de rendre *Tartufe* dupe d'*Elmire*, ils auroient trouvé ſurprenant qu'un maître fourbe donnât tête baiſſée dans le piege.

Dans le même acte, *Elmire*, veut obliger *Tartufe* à ſe trahir lui-même, elle lui fait des avances qui ne ſont rien moins que décentes,

mais elle prépare le ſpectateur à entendre les choſes les plus fortes, & prévient ſa critique en lui prouvant qu'elles ſont néceſſaires.

SCÈNE IV.

ELMIRE, *à ſon mari.*

Au moins, je vais toucher une étrange matière;
Ne vous ſcandaliſez en aucune manière.
Quoi que je puiſſe dire, il doit m'être permis,
Et c'eſt pour vous convaincre, ainſi que j'ai promis.

Après ces quatre vers, adreſſés tant au ſpectateur qu'à *Orgon*, après l'adroite précaution de l'Auteur, le public doit prodiguer ſes applaudiſſements préciſément aux endroits qu'il auroit critiqués.

Pluſieurs Auteurs ont ſenti, comme *Moliere*, la néceſſité de prévenir les critiques; peu l'ont fait avec cette juſteſſe de raiſonnement, avec cette adreſſe perſuaſive qui captive le ſentiment du public, & le force, pour ainſi dire, à ne juger qu'au gré de l'Auteur. Tout au contraire, il en eſt qui, en voulant prévenir la critique, ſont aſſez mal-adroits pour l'avertir des fautes qu'ils vont faire, & lui indiquer l'endroit où elle peut s'exercer.

Dans *le Grondeur*, l'*Olive*, valet de M. *Grichard*, doit lui jouer pluſieurs tours ſous divers déguiſements; on lui dit:

Je ne crois pas que M. Grichard connoiſſe ton viſage.

L'OLIVE.

Lui! Depuis deux jours que je le ſers, il ne m'a jamais regardé en face: il ne connoît perſonne.

Quelle pitoyable raiſon! ne vaudroit-il pas

mieux que *l'Olive* n'en eût donné aucune, ſurtout après que nous avons vu M. *Grichard* gronder *l'Olive* pendant une demi-heure.

L'Auteur oublie, dans le courant de la pièce, que M. *Grichard* ne doit jamais regarder quelqu'un en face, & le reconnoître, puiſque dès l'inſtant que *l'Olive* paroît devant lui ſous le déguiſement d'un Maître à danſer, il le regarde très-bien en face.

M. GRICHARD, *à Cateau*,

N'ai-je point vu ce viſage quelque part?

CATEAU,

Il y a mille gens qui ſe reſſemblent.

Quelque temps après, *l'Olive* paroît aux yeux de M. *Grichard*, vêtu en ſergent; & notre grondeur le regarde encore mieux, puiſqu'il le reconnoît.

M. GRICHARD, *bas, en tremblant*,

Oh! oh! c'eſt ce coquin de maître à danſer!

CATEAU.

Monſieur, c'eſt lui-même: je ne l'avois pas d'abord reconnu.

L'OLIVE.

Oui, Monſieur. Depuis que je n'ai eu l'honneur de vous voir, on m'a offert une hallebarde: je ne ſuis plus Rigaudon: je ſuis à préſent M. de la Motte, à vous ſervir.

Brueys & Palaprat, en voulant prévenir la critique, ne ſemblent-ils pas au contraire l'agacer pour la tenir éveillée? Ils ont beau faire ils n'excuſeront pas une faute contre la vrai-

ſemblance, un homme qui en a vu un autre, qui lui a parlé, qui l'a à ſon ſervice, le reconnoît ordinairement, s'il a quelque choſe à démêler avec lui avant qu'un long eſpace de temps l'ait effacé de ſa mémoire. *Moliere*, dans le même cas, ſe tire plus adroitement d'affaire que ſes ſucceſſeurs.

Scapin a beſoin que *Silveſtre* le ſeconde dans ſes *fourberies*. Il ne s'amuſe pas à lui demander ſi ſon maître l'a regardé en face; il lui dit :

SCAPIN.

Tiens-toi un peu, enfonce ton chapeau en méchant garçon, campe-toi ſur un pied, mets la main au côté, fais les yeux furibonds, marche un peu en Roi de théâtre. Voilà qui eſt bien : ſuis-moi; j'ai des ſecrets pour déguiſer ton viſage & ta voix.

Si *Silveſtre* ne ſe déguiſe point de façon à n'être pas reconnu, s'il ne change pas bien le ſon de ſa voix, ſi, ſur-tout, la mode des déguiſements eſt paſſée, ce n'eſt pas la faute de l'Auteur. La raiſon qu'il nous donne pour nous perſuader que *Géronte* ne reconnoîtra pas le valet de ſon fils, étoit valable autrefois; celle de *Brueys & Palaprat* ne peut qu'avoir été très-mauvaiſe de tout temps, & le ſera toujours.

CHAPITRE LIII.

De la Décence & de l'Indécence.

PROTÉE n'eut jamais autant de formes diverſes que la Muſe de la comédie. On peut la comparer à une femme ſenſible, mais foible & ſans caractère, qui prend alternativement celui de tous ſes amants.

Nous l'avons vue, tour à tour, fanatique, impie, galante, romaneſque, gaie à l'excès, larmoyante juſqu'au dégoût, auſſi ſcrupuleuſe, auſſi délicate ſur l'honneur qu'une vieille prude, auſſi indécente dans ſa conduite, dans ſes geſtes, dans ſes propos, qu'une nymphe du palais d'*Armide*.

De tous les vices de *Thalie* le dernier eſt ſans contredit le plus répréhenſible. L'école des mœurs doit être non-ſeulement aſſez décente pour ne pas corrompre le cœur & l'eſprit; mais elle doit l'être juſqu'au point de ne bleſſer ni les yeux ni les oreilles.

Trois eſpeces de *décence* doivent regner ſur la ſcène. L'une défend qu'on y effarouche la pudeur, l'autre ne veut pas qu'on y bleſſe le reſpect dû aux parents, la troiſième ordonne d'y obſerver les égards que les hommes ſe doivent mutuellement. Parlons d'abord de la premiere.

Il n'eſt pas néceſſaire de faire ici l'hiſtoire ſcandaleuſe du théâtre. Tout le monde ſait que

nos anciens ont fait jouer à *Thalie* les rôles les plus indécents. Dans la ſuite on a un peu plus ménagé la pudeur de cette vierge ; on l'a cependant forcée à rougir pluſieurs fois, & c'eſt un exemple qu'il faut bien ſe garder de ſuivre.

Il eſt des comédies qui pèchent contre la *décence* par le fond du ſujet, quelques autres par l'exécution ; on en voit un plus grand nombre qui n'ont que des expreſſions, des détails indécents : mais les unes & les autres ſont très-vicieuſes.

Indécence dans les détails.

Les Auteurs ſans génie ſont, ſans contredit, ceux qui ont jetté un plus grand nombre d'*indécences* dans leurs détails : trop foibles pour faire des ſcènes, pour amener des ſituations plaiſantes par elles-mêmes, ils ont imaginé d'exciter le rire par des plaiſanteries obſcènes auxquelles nos pères, moins civiliſés que nous, applaudiſſoient, mais qui aujourd'hui ſeroient impitoyablement ſifflées.

Si nous ne pouvons parvenir à illuſtrer la ſcène, au moins ne la dégradons pas. Renonçons généreuſement à des applaudiſſemens dont notre délicateſſe ne nous permettroit pas de jouir. Imitons nos prédéceſſeurs dans les traits qui peignent la candeur de leur ame, & non dans les traits qui les ont avilis.

Indécence dans le Sujet.

Malheur à tout Auteur comique qui ſourit à un ſujet indécent, & qui cède au deſir de le traiter. Il en eſt de la *décence* comme de la

vraisemblance. Un fond qui n'est pas vraisemblable, ne produit que des scènes forcées; un sujet qui pèche du côté de la *décence*, amène nécessairement des situations qui ne se ressentent que trop de ce vice, & ces mêmes situations donnent lieu à des détails empoisonnés comme leur source. Je ne citerai que de légères *indécences*, de crainte d'être indécent à mon tour.

George Dandin s'apperçoit que sa femme s'est levée d'auprès de lui pour aller rejoindre son rival. Dès qu'il la voit, il lui reproche ses *escampativos nocturnes*; *Angélique* lui répond qu'il n'y a pas grand mal à prendre le frais de la nuit; alors *George Dandin* s'écrie :

Eh ! oui, l'heure est bonne à prendre le frais; c'est bien plutôt le chaud, Madame la coquine.

A quoi devons-nous ce propos indécent? à l'*indécence* de la situation, & l'*indécence* de la situation naît de celle du sujet. Une femme mariée qui déteste son mari, qui est amoureuse d'un autre homme, doit naturellement jouer à son triste époux des tours qui lui valent des injures; tout cela se suit, & coule de source.

Dans *Amphitrion*, *Cléanthis* reproche à *Sosie* sa froideur d'une manière assez énergique, les détails dans lesquels elle entre sur les devoirs des maris sont dûs à la situation. Il faut même avoir quelque obligation à *Moliere* qui nous a épargné une partie des *indécences* de son original.

Dans *Plaute*, *Amphitrion*, après avoir reconnu son rival, est dévoré d'un grand chagrin. Il craint qu'*Alcmene*, accoutumée à être fêtée par un Dieu, ne puisse plus se con-

tenter des empreſſemens d'un mortel ; enfin il ſe conſole en diſant que le grand *Jupiter* remédiera ſans doute à cela comme à tout le reſte. Rien n'eſt plus plaiſant que la réflexion du Général *Thébain ;* mais elle eût bleſſé nos oreilles délicates.

Après avoir parlé des *indécences* qui offenſent la pudeur, il faut parler de celles qui choquent le reſpect dû à des parens plus ou moins recommandables ſelon le dégré auquel ils nous appartiennent.

Eſt-il convenable par exemple, dans *le Diſtrait* que *le Chevalier* parle ainſi :

Ah ! mon oncle, parbleu, je vous trouve à propos
Pour vous laver la tête, & vous dire en deux mots....

VALERE.

Le début eſt nouveau.

LE CHEVALIER.

Se peut-il qu'à votre âge
Vous n'ayez pas encor les airs d'un homme ſage ?
Si j'en faiſois autant, je paſſerois chez vous
Pour un franc étourdi. Là, là, répondez-nous.
. . . . . .
C'eſt un étrange cas. Faut-il que la jeuneſſe
Apprenne maintenant à vivre à la vieilleſſe,
Et qu'on trouve des gens avec des cheveux gris,
Plus étourdis cent fois que nos jeunes Marquis ?
Je n'y connois plus rien. Dans le ſiècle où nous ſommes
Il faut fuir dans les bois, & renoncer aux hommes.

En vérité M. *le Chevalier* donne un bel exemple à nos jeunes gens. Qu'on ne diſe pas, pour excuſer *Regnard*, qu'il a voulu peindre un étourdi ; M. *le Chevalier* eſt plus que cela ;

c'eſt un extravagant, qui mériteroit d'être enfermé. Il n'eſt point décent qu'un neveu traite ainſi un oncle, & ſur-tout un oncle de qui il attend ſa fortune ; il eſt encore plus indécent qu'un oncle ſe laiſſe traiter de la ſorte.

Il eſt, comme je l'ai dit, une troiſième eſpèce de décence, qu'on pourroit appeller décence de politeſſe. Les hommes, quels qu'ils ſoient, ſe doivent toujours des égards, & les ames honnêtes ſont fâchées de voir quelqu'un y manquer ſur le théâtre comme dans le monde.

Dans *l'Homme à bonne fortune*, *Eraſte* vient d'apprendre que *Moncade* a fait une déclaration amoureuſe à ſa ſœur, il ſe flatte de les voir unis, il vient lui en témoigner ſa joie.

MONCADE.

Je ne veux point me marier.

ERASTE.

Comment donc ?

MONCADE.

Cela eſt ainſi.

ERASTE.

Ne m'avez-vous pas dit que vous aimez ma ſœur ?

MONCADE.

J'en demeure d'accord.

ERASTE.

Eh ! que prétendez-vous en l'aimant ?

MONCADE.

L'aimer.

ERASTE.

Moncade !....

MONCADE.

Eraſte !....

ERASTE.

Vous n'y ſongez pas !

MONCADE.

Pardonnez-moi.

ERASTE.

Vous aimiez ma ſœur, & ne ſongiez point à l'épouſer !

MONCADE.

Epouſe-t-on toutes celles qu'on aime ?

ERASTE.

Il y a de certaines gens qu'on feroit mieux de ne pas aimer, avec de pareils ſentimens.

MONCADE.

C'eſt ce que je voulois voir.

ERASTE.

Vous perdez le ſens.

MONCADE.

Je ne vois pas que c'en ſoit une bonne marque, de ne vouloir point ſe marier.

ERASTE.

Adieu, Moncade; vous ne ſerez peut-être pas toujours ni ſi habile, ni ſi heureux.

MONCADE.

Nous verrons..... Parbleu, cela eſt plaiſant ! Dans un autre temps j'euſſe peut-être accepté le parti ; mais après le trait que ſa ſœur vient de me jouer....

J'ai aſſiſté pluſieurs fois aux repréſentations de *l'Homme à bonne fortune*, exprès pour voir l'effet que produiroit cette ſcène ſur le ſpecta-

teur ; je l'ai toujours vu indigné de l'indécente malhonnêteté des propos de *Moncade*, & de la patience avec laquelle *Eraſte* l'écoute ; ce qui devient une ſeconde *indécence*, parce qu'il n'eſt pas reçu dans le monde qu'un homme entende de ſang froid inſulter ſa ſœur, & qu'il partage tranquillement avec elle l'affront qu'on lui fait. Dès ce moment-là on n'eſtime plus ni *Eraſte*, ni ſa *ſœur*, on voit *Moncade* avec moins de plaiſir ; & voilà comme, dans la comédie, la moindre faute en amène néceſſairement pluſieurs

Si les Auteurs doivent faire parler leurs perſonnages décemment, il eſt une *décence* qu'ils ſont obligés d'obſerver eux-mêmes en critiquant les mœurs, les vices ou les ridicules de quelqu'un qui tient à un Corps reſpectable. *Damis*, par exemple, jeune Conſeiller, doit tout ſon mérite à ſa bouquetière & à ſon parfumeur : les filles à talent dictent ſes arrêts dans leurs boudoirs. Bon ! voilà un original que *Thalie* ne doit pas épargner. Mais qu'elle ne confonde pas avec lui tous ceux de ſon état ; au contraire, il eſt de la *décence*, de l'honnêteté, qu'elle montre combien il differe des autres magiſtrats : qu'elle faſſe tomber tous les traits ſur lui ; mais qu'elle prodigue en même-temps au reſte du Corps les éloges qui lui ſont dûs.

Nos bons Auteurs ont ſuivi aſſez exactement ce précepte, excepté dans les occaſions où, pour leur propre intérêt, ils auroient dû moins que jamais, le perdre de vue ; c'eſt lorſqu'ils ont joué leurs confrères. Ils l'ont fait avec tant de malignité, d'acharnement & de mal-adreſſe, que les ignorants en ont pris occaſion de jetter du

ter du ridicule sur la littérature en général, sans songer que, déja digne de respect par elle-même, les grands hommes qui l'ont cultivée, la rendent encore plus respectable.

A quoi bon *le Sage*, dans son *Turcaret*, va-t-il parler de M. *Gloutonneau* le poëte, « cet » homme agréable qui ne dit pas quatre pa» roles dans un repas, mais qui pense & mange » beaucoup » ?

Dufresny, dans le prologue de son *Négligent*, introduit un poëte qui, moyennant trente pistoles, conduit une intrigue amoureuse. Si les Auteurs se peignoient, comme on le dit, dans leurs ouvrages, *Dufresny* auroit fait à très-bon marché le métier le plus lucratif.

Moliere attaqua *T. Corneille*, qui à son vrai nom ajoutoit celui de *de l'Isle*. Voici ce qu'il lui dit par la bouche de *Chrisalde*, dans *l'Ecole des Femmes*.

Quel abus de quitter le vrai nom de ses pères,
Pour en vouloir prendre un bâti sur des chimères !
De la plupart des gens c'est la démangeaison ;
Et sans vous embrasser dans la comparaison,
Je sais un paysan, qu'on appelloit *Gros Pierre*,
Qui, n'ayant pour tout bien qu'un seul quartier de terre,
Y fit tout à l'entour faire un fossé bourbeux,
Et de Monsieur de l'Isle en prit le nom pompeux.

Arnolphe répond avec raison,

Vous pourriez vous passer d'exemples de la sorte.

Et *Moliere* auroit pu se passer de faire cette comparaison. Si *Corneille* avoit le ridicule de vouloir quitter le nom de ses peres, étoit-ce à *Moliere* à le lui reprocher, lui qui avoit

quitté celui de ſes parents pour le dérober à l'infamie à laquelle on vouoit encore dans ce temps-là, avec la plus grande injuſtice, & les comédiens & tout ce qui leur appartenoit ?

Thomas Corneille voulut venger l'affront fait à ſon nom. Il connoiſſoit la manie que *Moliere* avoit de ſe faire peindre en Empereur Romain, & il dit en parlant du *Commandeur*, dans *le Feſtin de Pierre.*

ACTE III. SCÈNE VII.

SGANARELLE.

Vous voyez ſa ſtatue, & comme il tient ſa main ? Parbleu, le voilà bien en Empereur Romain.

Comment le célèbre M. *Goldoni*, la gloire du Théâtre Italien, a-t-il pu avilir un Auteur, au point qu'il l'a fait dans ſa pièce intitulée *il Teatro Comico*, *le Théâtre Comique ?*

ACTE I. SCÈNE XI.

Les Comédiens ſont aſſemblés ſur leur théâtre pour faire une répétition. *Lelio*, Auteur comique, ſe préſente, baiſe la main des dames, aſſure le Chef de la compagnie de ſon reſpect. Il a fait, dit-il, une comédie intitulée *le Docteur ignorant.* Le Docteur offenſé lui répond qu'il a fait auſſi une pièce qui a pour titre *le Poëte extravagant. Lelio* raconte le plan d'une de ſes pièces. Il dit qu'Arlequin donne des coups de bâton au Docteur. Le Docteur, offenſé de rechef, dit que ſi le Poëte jouoit le rôle du Docteur, le lazzi ſeroit excellent. Enfin tous les Acteurs ſortent l'un après l'autre, en apoſtro-

phant l'Auteur ; & la dernière actrice lui dit fort poliment qu'il eſt un fou (*Signor Poeta mio, voi ſiete pazzo*).

ACTE II. Scène I.

Lelio prie, avec toute la baſſeſſe poſſible, un Acteur de lui être favorable ; il lui avoue qu'il n'a pas un ſol, & qu'il ne ſait comment faire pour manger. Il implore ſa protection. Son protecteur le quitte, en diſant qu'un poëte affamé comme lui fourniroit le plus beau ſujet de comédie.

Un Auteur peut-il avoir écrit cela ! Continuons, nous verrons bien autre choſe.

Scène III.

Le Poëte offre pluſieurs pièces au Chef, qui ſont toutes refuſées. Enfin il avoue ſa miſère & s'offre pour Comédien. A cela le Chef lui répond avec mépris, qu'il eſt un miſérable, qu'il ſeroit auſſi mauvais Acteur que déteſtable Auteur, qu'on refuſe ſa perſonne comme ſes ouvrages, & qu'il ſe trompe s'il penſe que des Comédiens, gens d'honneur, recevront un vagabond parmi eux.

Scène XII.

On ſollicite le Chef en faveur du Poëte qui ne dit rien, mais qui fait de grandes courbettes. On conſent à la fin à le prendre pour Acteur, s'il a quelque talent. On lui dit de répéter quelque choſe : c'eſt ici le comble de l'aviliſſement. Traduiſons un bout de la ſcène Italienne.

BRIGHELLA, *à part.*

Voyons ce qu'il ſait faire. (*à Lélio.*) Seigneur Lélio, voulez-vous ſubir une petite épreuve ?

LÉLIO.

Vous me comblez de joie ; mais je ne ſaurois dans ce moment ; je n'ai pas encore pris mon chocolat ; j'ai la voix & l'eſtomac un peu foibles.

OTTAVIO.

Revenez donc après dîné, & nous verrons de quoi vous êtes capable.

LÉLIO.

Mais, où voulez-vous que j'aille juſqu'à ce ſoir ?

OTTAVIO.

Dans votre maiſon, & revenez enſuite.

LÉLIO.

Je n'ai pas de maiſon.

OTTAVIO.

Mais, où logez-vous ?

LÉLIO.

Nulle part.

OTTAVIO.

Depuis combien de temps êtes-vous à Veniſe ?

LÉLIO.

Depuis hier.

OTTAVIO.

Et où avez-vous mangé hier ?

LÉLIO.

Dans aucun endroit.

OTTAVIO.

Vous n'avez rien mangé hier ?

LÉLIO.

Ni hier, ni ce matin.

Enfin les Comédiens, touchés de compaſſion, l'invitent à dîner chez leur Chef. Je défie qu'on puiſſe ramaſſer plus de baſſeſſe & d'affronts : je défie encore qu'un homme honnête puiſſe les lire ſans en être révolté, ſans ſouhaiter à l'Auteur qui les a compoſées, aux Acteurs qui les ont repréſentées, au ſpectateur qui les a applaudies, tout ce que *Lélio* éprouve. J'eſtime infiniment M. *Goldoni ;* mais, à ſa place, j'aimerois mieux avoir fait vingt pièces de moins, & ne m'être pas permis cette ſatyre. On doit cependant s'en prendre moins à lui qu'au mauvais goût de ſa nation : il a ſu le prouver par d'autres ouvrages.

Nos jeunes Dramatiques n'ont pas encore avili leurs confreres juſqu'à ce point ; mais, s'ils n'y prennent garde, ils n'ont plus qu'un pas à faire pour rendre un poëte le jouet d'un faux Grand, ou de quelques petites Maîtreſſes, comme dans *le Cercle ;* n'eſt-ce pas les ranger à côté du *Lélio* Italien ? D'accord, me dira-t-on, mais *Molière* votre héros que vous cités toujours, ne choiſit-il pas un ſonnet, & un madrigal dans les ouvrages de *Cotin*, pour les analyſer & les déchirer ſur la ſcène ; ne parodia-t-il pas le nom du pauvre Abbé d'une manière ſanglante ? Ne fit-il point prendre à l'Acteur qui jouoit le perſonnage de *Cotin*, un habit, un ſon de voix, & des geſtes propres à faire connoître l'original ? Enfin *Moliere* ne fit-il pas ſi bien que *Cotin* fut accablé du coup ? Appellez-vous cela de la *décence ?* & l'Auteur de *l'Ecoſſaiſe*, n'a-t-il

pas raiſon de s'écrier, *triſtes effets d'une liberté plus dangereuſe qu'utile !*

Si *Cotin* eût été tout bonnement un plat Auteur, qu'il n'eût eu contre lui que ſes inſipides ouvrages, une gloire & des penſions uſurpées, je ſerais de l'avis de *Voltaire ;* mais comme le petit Abbé étoit jaloux de tout ce qui s'annonçoit dans la carrière littéraire avec éclat, comme il s'étoit ſouvent déchaîné contre *Moliere à l'hôtel de Rambouilet*, comme il n'employoit ſon crédit qu'à croiſer les jeunes Auteurs, & ſa réputation à les décourager ; *Moliere*, appellé par la nature, par le génie & par ſa probité pour combattre les monſtres *moraux* de ſon ſiècle, devoit-il ménager le plus dangereux ? Non ſans doute. Loin d'offenſer les muſes, dont *Cotin* ſe croyoit le favori, il les ſervit, il les vengea, il combattit généreuſement pour leurs jeunes nourriſſons, il immola non l'homme de lettres, mais le lâche qui avoit uſurpé ce titre pour déshonorer plus ſûrement les lettres ; & qui jaloux de ſes rivaux, leur portoit des coups d'autant plus certains, qu'il les multiplioit dans les ſociétés, dans ſes pamphlets, dans ſes correſpondances ſecrétes. Ah, *Moliere*, tu ne vis plus, & les *Cotins* renaiſſent de toutes parts !

CHAPITRE LIV.

De la Cataſtrophe ou du Dénouement.

LES Anciens appelloient *cataſtrophe*, ce que nous nommons *dénouement*. Les Auteurs qui ont traité de l'art de la Comédie, ont preſque tous fait de grands raiſonnements pour expliquer ce que ſignifie le mot *cataſtrophe*; je dirai tout uniment, d'après *Scaliger*, la *cataſtrophe*, dans la comédie, eſt une révolution auſſi heureuſe que prompte dans les affaires des perſonnages.

La *cataſtrophe* doit être préparée par divers nœuds qui, paroiſſant employés pour embarraſſer l'intrigue, ſoient autant d'artifices pour amener le dénouement. Elle doit ſur-tout être tirée du fond du ſujet.

N'eſt-il pas ridicule, que dans *le Diſtrait* de *Regnard*, le dénouement naiſſe d'une fauſſe nouvelle apportée par *Carlin ?* Le dénouement ſe fait au gré des principaux Acteurs, mais non au gré du ſpectateur, puiſque le menſonge du valet & le *dénouement* qu'il amène, ne tiennent pas du tout au caractère du Diſtrait & à l'intrigue de la pièce qui roule ſur des diſtractions.

Un *dénouement* tient quelquefois à un ſujet, & n'eſt pas préparé : alors il eſt préférable à ceux qui ne naiſſent pas du fonds de la pièce, & que rien n'annonce; mais il eſt très-

défectueux. Je citerai celui du *Tartufe*. Quand *Orgon* a reconnu les scélératesses de son imposteur, & qu'il le chasse, celui-ci va dénoncer son bienfaiteur, remet au Roi les papiers qu'*Orgon* a reçus d'un criminel d'Etat, & se charge d'accompagner l'Exempt qui est censé devoir l'arrêter. Voilà l'Exempt qui sert assurément à bien peindre la scélératesse du *Tartufe*, & ce trait est divin dans un sujet où l'on attaque les imposteurs. L'Exempt confond le monstre qu'on abhorre, & comble de joie une honnête famille à laquelle le spectateur prend le plus vif intérêt. Cependant ce *dénouement* est, avec juste raison, critiqué par tous les connoisseurs. Pourquoi cela? C'est que l'Exempt n'est pas du tout annoncé. Le spectateur arrive à la vérité au terme qu'il desire; mais il se demande: par quel chemin *Moliere* nous a-t-il fait passer?

Quelques Auteurs, pour éviter le défaut dont nous venons de parler, sont tombés dans un autre presque aussi grand. Non contents de préparer le *dénouement*, ils l'annoncent si bien, que le public le devine; & sa curiosité n'étant plus piquée, il ne s'intéresse plus à la pièce.

J'ai entendu défendre ces *dénouements*, avec le plus grand succès, & cela par des raisonnements pitoyables. On disoit qu'une *catastrope*, attendue ou non attendue, préparée ou non préparée, devient indifférente pour le spectateur après les premières représentations, puisqu'il sait l'instant, la minute où elle arrive, & les moyens, bien ou mal conçus, qui la produisent. Des gens de lettres peuvent-ils raisonner ainsi? Ignorent-ils que le public, une fois assemblé, ne considère les choses qu'au mo-

ment qu'elles paroiſſent? Il renferme toute ſon intelligence dans les prétextes préſents, ſans aller plus loin; il s'applique à ce qu'il voit; il ne prévient pas ce qui doit arriver, & ſon imagination ſe laiſſant tromper par l'art du poëte, ſa ſatisfaction eſt plus ou moins grande, ſelon l'adreſſe avec laquelle on lui a ménagé un plaiſir que l'illuſion peut rendre toujours nouveau.

On dit tous les jours que *Moliere* pèche par ſes *dénouements*, & qu'il n'en a pas un ſeul qui ſoit paſſable. Ceux qui parlent ainſi penſeroient différemment s'ils avoient étudié ſon théâtre; & ils n'auroient pas entraîné dans leur ſentiment ces êtres bornés, fléau des gens de lettres, qui ne jugent jamais que ſur parole. *Moliere* a, ſans contredit, quelques *dénouements* défectueux; mais j'oſe ſoutenir que dans cette partie même, il eſt infiniment au-deſſus des Anciens. Quant aux Modernes, qui oſera lutter contre lui?

Les Anciens ne connoiſſoient que trois eſpèces de *dénouements*. Les uns étoient faits par un récit ennuyeux, les autres par des reconnoiſſances qui n'étoient ni vraiſemblables ni bien amenées, qui ne cauſoient aucune ſurpriſe agréable, ou qui manquoient de gradation; ceux de la troiſième eſpèce tomboient des nues avec une divinité chargée du ſoin de dénouer la pièce. *Moliere* varie non-ſeulement les ſiens à l'infini; mais ceux qu'il fait à la manière des Grecs & des Latins, ont encore la plus grande partie des qualités néceſſaires pour faire ſentir les défauts de ſes prédéceſſeurs.

Un récit fait le *dénouement* de *l'Etourdi*; mais

il eſt plaiſant, mais il eſt fait par le perſonnage qui a amuſé pendant toute la pièce, mais il eſt arrangé de façon qu'il ſuffit pour dénouer l'intrigue compliquée de cinq actes, & pour décider le ſort de tous les perſonnages; & ce *dénouement* ſeroit parfait dans ſon genre, ſi l'Auteur n'employoit deux ſcènes à nous répéter très-inutilement ce que la narration de *Maſcarille* nous a très-bien appris.

L'Ecole des Femmes eſt dénouée par une reconnoiſſance; mais le retour d'*Enrique* eſt ſi adroitement préparé, qu'en le nommant & en déclarant qu'il eſt le pere d'*Agnès*, on met fin à tous les débats d'*Arnolphe* & d'*Horace*. Quelle adreſſe n'a-t-il pas fallu pour amener inſenſiblement le ſpectateur au point de n'avoir beſoin que d'un ſeul mot pour être entièrement ſatisfait! C'eſt dommage que le pere n'arrive qu'à l'inſtant où il faut dénouer la pièce.

Un Dieu deſcendant du Ciel fait le *dénouement* d'*Amphitrion*; mais *Jupiter* a joué un rôle très-conſidérable dans toute la pièce, & il eſt juſte que le principal perſonnage la dénoue.

Outre les trois manières des Anciens, que *Moliere* a corrigées, s'il ne les a pas perfectionnées, il en a pluſieurs autres que nos Modernes ont vainement tâché d'imiter.

J'ai toujours admiré le *dénouement* de *l'Amour Médecin*. *Clitandre*, amoureux de *Lucinde*, qui feint d'être malade, s'introduit auprès de *Sganarelle*, pere de la Belle, ſous l'habit d'un Médecin. Il dit au bon-homme que la maladie de ſa fille a pour principe le déſir d'être mariée: il ajoute que, pour donner plus ſûrement à ſes remèdes le moyen d'opérer, il a perſuadé

à *Lucinde* qu'il n'eſt pas un Médecin, mais un jeune homme amoureux d'elle; qu'il vient la demander en mariage; qu'il faut la confirmer dans cette idée, & lui faire croire que l'homme qui écrit ſes ordonnances eſt un Notaire. Alors un vrai Notaire eſt introduit, écrit un contrat de mariage dans toutes les formes, le fait ſigner au faux Médecin, à *Lucinde* & même à *Sganarelle*. Celui-ci eſt bien ſurpris en apprenant que ſa fille eſt chez ſon époux, & que tout ce qui vient de ſe paſſer eſt réel. Depuis *Moliere*, nos Modernes ont retourné en cent façons différentes les déguiſemens & les contrats; mais quel d'entre eux en a tiré un *dénouement* pareil à celui que je viens de citer?

On reconnoît le mérite d'un *dénouement*, dans quelque genre qu'il ſoit, à la ſurpriſe qu'il cauſe. J'ai aſſez parlé, je penſe, des *ſurpriſes* dans l'article qui leur eſt deſtiné: j'ajouterai que lorſque *Moliere* a conduit ſes dupes au point déſiré, il peint leur déſeſpoir avec diverſes couleurs; & en évitant la monotonie, il a encore l'art de varier les plaiſirs des ſpectateurs. *Sganarelle*, dans la pièce que nous venons de citer, déclame contre ſa perfide la tirade ſuivante:

Non, je ne puis ſortir de mon étonnement.
Cette ruſe d'enfer confond mon jugement,
Et je ne penſe pas que ſatan en perſonne
Puiſſe être ſi méchant qu'une telle fripponne.
J'aurois pour elle au feu mis la main que voilà.
Malheureux qui ſe fie à femme après cela!
La meilleure eſt toujours en malice féconde;
C'eſt un ſexe engendré pour damner tout le monde.
Je renonce à jamais à ce ſexe trompeur,
Et je le donne tout au diable, de bon cœur.

Dans l'*Ecole des Femmes*, nous avons vu *Arnolphe* s'écrier ſeulement, *ouf !* La déclamation du premier, le monoſyllabe du dernier, peignent également leur dépit, & vont au même but par des chemins oppoſés.

Il faut obſerver avec ſoin que le ſpectateur ſoit inſtruit de ce que deviendront tous les perſonnages. Mille pièces, en finiſſant, me laiſſent inquiet ſur le ſort de quelque Acteur. Dans le *Tartuſe*, le fils d'*Orgon* m'a dit dès le premier acte, qu'il eſt amoureux de la ſœur de *Valere*; je voudrois bien qu'un mot m'apprît au *dénouement* ſi ſes feux ſeront couronnés. Il y a quelques Auteurs à qui l'on ne peut certainement pas faire ce reproche; mais ils n'évitent ce défaut qu'en tombant dans un autre plus grand, puiſqu'après avoir décidé le deſtin des principaux perſonnages, ils emploient ſouvent des pages entières pour arranger les affaires des acteurs les plus ſubalternes. Dans le *Dépit amoureux*, les quatre amans ſont contens : tout eſt décidé. *Albert* s'écrie :

Allons, ce compliment ſe fera mieux chez nous,
Et nous aurons loiſir de nous en faire tous.

Nous croyons, d'après ce vers, que la toile va tomber : point du tout; l'Auteur en emploie encore vingt-huit pour décider ſi *Marinette* épouſera *Gros René* ou *Maſcarille*.

Il paroît d'abord très-ridicule de dire que la *cataſtrophe* principale, que ce qui fait le *dénouement*, doit être placé à la fin de la piéce; cependant le dernier exemple prouve combien il eſt eſſentiel de rappeller cette règle aux Auteurs. *D'Aubignac*, qui élève aux nues les *dé-*

nouemens de *Térence*, n'a pas remarqué ſans doute celui de *l'Andrienne*. Nous apprenons à la quatrième ſcène du cinquième acte, que le bonheur de *Pamphile* eſt décidé, ſon pere & ſon beau-pere futur le lui aſſurent; & *Pamphile*, loin d'aller faire éclater ſa joie aux pieds de ſa future, emploie une cinquième ſcène à chercher quelqu'un qu'il puiſſe inſtruire de ſon bonheur, & une ſixième à répéter ce que l'on nous a déja dit.

ACTE V. SCÈNE IV.

PAMPHILE.

Après cela, mon pere, que reſte-t-il ?

SIMON.

Mon fils, ce qui me mettoit tantôt en colère contre vous, fait maintenant votre paix.

PAMPHILE.

L'agréable pere ! Apparemment que Chrémès ne change rien non plus à mon mariage, & qu'il me laiſſe poſſeſſeur de ſa fille ?

CHREMÈS.

Cela eſt très-juſte, à moins que votre pere ne ſoit d'un autre avis.

PAMPHILE.

Cela s'entend.

SIMON.

J'y donne les mains.

CHREMÈS.

Pamphile, ma fille aura pour dot dix talens.

PAMPHILE.

Cela eſt très-bien.

CHREMÈS.

Je vais la voir tout-à-l'heure. Allons, je vous prie, Criton, venez-y avec moi, car je crois qu'elle ne me connoîtra pas.

SIMON.

Que ne la faites-vous porter chez nous ?

PAMPHILE.

Vous avez raiſon. Je vais tout préſentement donner cet ordre-là à Davus.

SIMON.

Il n'eſt pas en état de l'exécuter.

PAMPHILE.

Pourquoi, mon pere ?

SIMON.

Parce qu'il a des affaires de plus grande conſéquence pour lui, & qui le touchent de plus près.

PAMPHILE.

Qu'eſt-ce donc ?

SIMON.

Il eſt lié.

PAMPHILE.

Ah ! mon pere, cela n'eſt pas bien fait.

SIMON.

J'ai pourtant commandé que cela fût fait comme il faut.

PAMPHILE.

Je vous prie d'ordonner qu'on le délie.

SIMON.

Allons, je le veux.

PAMPHILE.

Mais tout-à-l'heure, s'il vous plaît.

SIMON.

Je vais au logis, & je le ferai délier.

PAMPHILE.

O que ce jour eſt heureux pour moi !

SCÈNE V.

CARINUS, PAMPHILE.

CARINUS.

Je viens voir ce que fait Pamphile ; mais le voilà.

PAMPHILE.

L'on s'imaginera peut-être que je ne crois pas ce que je vais dire ; mais on s'imaginera tout ce qu'on voudra. Pour moi, je veux premièrement être perſuadé que les Dieux ne ſont immortels que parce qu'ils ont des plaiſirs qui n'ont point de fin ; & je ſuis sûr auſſi que je ne ſaurois manquer d'être immortel comme eux, ſi aucun chagrin ne ſuccède à cette joie. Mais qui ſouhaiterois-je le plus de rencontrer à cette heure pour lui conter le bonheur qui vient de m'arriver ?

CARINUS.

Quel ſujet de joie a-t-il ?

PAMPHILE.

Ah ! je vois Davus. Il n'y a perſonne dont la rencontre me ſoit plus agréable ; car je ſuis perſuadé que qui que ce ſoit ne reſſentira ma joie plus vivement que lui.

SCÈNE VI.

DAVUS, PAMPHILE, CARINUS.

DAVUS.

Où peut être Pamphile ?

PAMPHILE.

Davus.

DAVUS.

Qui eſt-ce qui ?....

PAMPHILE.

C'eſt moi.

DAVUS.

Ah ! Monſieur.

PAMPHILE.

Tu ne ſais pas la bonne fortune qui m'eſt arrivée ?

DAVUS.

Non aſſurément ; mais je ſais très-bien la mauvaiſe fortune qui m'eſt arrivée depuis que je vous ai vu.

PAMPHILE.

Je le ſais bien auſſi.

DAVUS.

Cela arrive toujours. Vous avez plutôt ſu mon infortune, que je n'ai appris votre bonheur.

PAMPHILE.

Ma Glycérion a retrouvé ſes parens.

DAVUS.

Que cela va bien !

CARINUS.

Oh !

PAMPHILE.

Son pere eſt un de nos meilleurs amis.

DAVUS.

Qui eſt-il ?

PAMPHILE.

Chrémès.

DAVUS.

Que vous me réjouiſſez !

PAMPHILE.

PAMPHILE.

Rien ne s'oppose présentement à mes desirs.

CARINUS.

Ne rêve-t-il point, & en dormant ne croit-il point avoir ce qu'il desire quand il est éveillé ?

PAMPHILE.

Et pour notre enfant, Davus ?

DAVUS.

Ne vous mettez pas en peine, les Dieux n'aiment que lui.

CARINUS.

Me voilà bien, si ce qu'il dit est véritable : mais je vais lui parler.

PAMPHILE.

Qui est ici ? Carinus, vous venez bien à propos.

CARINUS.

Je suis ravi de votre bonheur.

PAMPHILE.

Quoi ! avez-vous entendu ?

CARINUS.

J'ai tout entendu. Présentement que vous êtes heureux, ne m'oubliez pas, je vous en conjure. Chrémès est désormais tout à vous ; je suis persuadé qu'il fera ce que vous voudrez.

PAMPHILE.

C'est mon dessein, Carinus ; mais il seroit trop long d'attendre ici qu'il sortît de chez sa fille, venez avec moi le trouver. Et toi, Davus, cours au logis, & fais venir des gens pour porter Glycérion. Pourquoi donc tardes-tu ? Marche.

DAVUS.

J'y vais. Pour vous, Meſſieurs, n'attendez pas qu'ils ſortent, ils ſe marieront dans la maiſon; & s'il y a quelque autre choſe à faire, elle s'y terminera auſſi. Adieu, Meſſieurs, battez des mains.

Racine a fait pis que *Moliere* & *Térence*. Le *dénouement* de ſes *Plaideurs* eſt au milieu de la pièce; c'eſt dans le ſecond acte que *Chicaneau*, en croyant ſigner un exploit, ſigne le contrat de mariage de ſa fille avec le fils de *Dandin*.

Je ne parle point des pièces qui ſont ſans *dénouement*, telles que celles où, pour terminer par quelque choſe, l'on invite les acteurs à aller ſe mettre à table. *Dancourt* ſe tiroit ainſi d'embarras, quand il ne pouvoit faire autrement.

Les Anciens ont le défaut de ne pas faire dénouer leurs pièces d'intrigue par l'intrigant même, & nous ne pouvons nous diſſimuler que toutes nos comédies de ce genre n'aient le même vice. Combien de pièces où le perſonnage qui eſt l'ame de la machine, celui qui a tout mis en mouvement, ſe trouve n'avoir rien fait à la fin, puiſque les divers reſſorts qu'il a employés ne concourent pas au *dénouement*. *Moliere* lui-même n'eſt pas à l'abri d'un pareil reproche; j'en ſuis fâché pour la gloire de ſon *Scapin*: ſes fourberies redoublées ne contribuent pas au bonheur des amans qu'il protège, une nourrice & un bracelet lui enlèvent cet honneur.

Si le perſonnage diſtingué par ſa fourberie, ou par-tout autre caractère doit, dans le courant de l'action, ſe peindre tel qu'il eſt annoncé, il ne doit pas ſe démentir à la fin. Dans la der-

nière ſcène de *l'Avare*, *Harpagon* renonce à ſa tendreſſe, & couronne celle de ſes enfans, pour avoir ſa chere caſſette. Tout le monde s'écrie : *Voilà qui eſt bien d'un Avare !* Quoique l'on applaudiſſe à la dernière ſcène de *la Métromanie*, & que M. *de l'Empyrée* faſſe le *dénouement*, il s'en faut bien qu'en liſant la lettre qui prouve ſa généroſité & qui dénoue la piece, on s'écrie : *Voilà bien le trait d'un Poëte !* Voyons quelle ſenſation nous éprouverons.

FRANCALEU *lit.*

« Aux traits dont vous peignez la charmante Lucile,
» Je ne ſuis pas ſurpris de l'amour de mon fils.
» Par ſon médiateur il eſt des mieux ſervis,
» Et vous plaidez ſa cauſe en orateur habile.
» La rigueur, il eſt vrai, ſeroit très-inutile.
» Et je défère à votre avis.
» Reſte à lui faire avoir cette beauté qu'il aime.
» Il n'aura que trop mon aveu.
» Celui de Monſieur Francaleu
» Puiſſe-t-il s'obtenir de même !
» Parlez, preſſez, priez. Je déſire à l'excès
» Que ſa fille aujourd'hui termine nos procès,
» Et que le don d'un fils qu'un tel ami protège,
» Entre votre hôte & moi renouvelle à jamais
» La vieille amitié de Collège ».

Métrophile.

Maîtreſſe, amis, parens, puiſque tout eſt pour vous,
Aimez donc bien Lucile, & ſoyez ſon époux.

DORANTE.

Ah, Monſieur ! ô mon pere !... Enfin je vous poſsède !

DAMIS.

Sans en moins eſtimer l'ami qui vous la cède.

. . . . . .

. . . . . .

La lecture de cette lettre confirme ce que j'ai avancé. La générosité de *Damis* ou de M. *de l'Empyrée* ne tient pas davantage à *la Métromanie* qu'à toute autre passion ; à un poëte qu'à un orateur, à un peintre, &c. Les personnes qui veulent excuser *Piron*, comme si sa pièce n'avoit point assez de beautés pour qu'il fût permis de la critiquer, disent que le véritable *dénouement*, est l'instant où M. *de l'Empyrée* refuse *Lucile* pour la *Bretonne*. Ce n'est certainement pas bien voir les choses, puisque *Francaleu* prouve à *l'Empyrée* qu'il ne doit pas compter sur la belle de Quimper. Il est donc clair que la pièce n'est pas encore *dénouée*. D'ailleurs, ce seroit vouloir excuser un défaut par un autre plus grand ; un *dénouement* est très-défectueux quand il est suivi de quatre scènes.

Nous avons dit, dans le Chapitre de l'*exposition des caractères*, que le héros de la pièce devoit toujours débuter par un trait bien marqué ; nous ajouterons ici qu'il doit en faire autant en quittant le théâtre, afin de laisser son *caractère* gravé dans la mémoire du spectateur. Les bons Auteurs y ont rarement manqué. Le *Métromane*, en finissant la pièce, dit :

Vous, à qui cependant j'ai consacré mes jours,
Muses, tenez-moi lieu de fortune & d'amours.

HARPAGON, *dans l'Avare.*

Allons revoir ma chère cassette.

ALCESTE, *dans le Misanthrope.*

Trahi de toutes parts, accablé d'injustices,
Je vais sortir d'un gouffre où triomphent les vices,
Et chercher sur la terre un endroit écarté,
Où d'être homme d'honneur on ait la liberté.

VALERE, *dans le Joueur.*

Va, va, conſolons-nous, Hector; & quelque jour
Le jeu m'acquittera des pertes de l'amour.

LEANDRE, *dans le Diſtrait.*

Toi, Carlin, à l'inſtant prépare ce qu'il faut.
Pour aller voir mon oncle, & partir au plutôt.

CARLIN.

Laiſſez votre oncle en paix. Quel diantre de langage!
Vous devez cette nuit faire un autre voyage.
Vous n'y ſongez donc plus? Vous êtes marié.

LEANDRE.

Tu m'en fais ſouvenir; je l'avois oublié.

Lorſque le héros eſt corrigé à la fin de la pièce, il doit, en quittant la ſcène, ſe rappeller le *caractère* qu'il avoit, & parler du changement qui s'eſt fait en lui, comme le *Comte de Tufiere* dans le *Glorieux.*

Non, je n'aſpire plus qu'à triompher de moi;
Du reſpect, de l'amour je veux ſuivre la loi.
Ils m'ont ouvert les yeux: qu'ils m'aident à me vaincre.
Il faut ſe faire aimer, on vient de m'en convaincre;
Et je ſens que la gloire & la préſomption
N'attirent que la haine & l'indignation.

Il faut ſur-tout qu'à la fin de la pièce le vice ſe trouve puni, la vertu récompenſée. Auſſi eſt-ce toujours d'après ſon *dénouement* qu'une pièce eſt jugée morale ou immorale. Il ne ſuffit pas d'éblouir le ſpectateur durant la repréſentation d'un drame, l'eſſentiel eſt de captiver ſon ſuffrage, & ſur-tout ſon eſtime, même quand le preſtige a diſparu.

CHAPITRE LV.

Du But Moral. Comparaiſon de Regnard avec Moliere, relativement à la Philoſophie.

RIDENDO CASTIGAT MORES : *Elle corrige les mœurs en riant.* Voilà quelle eſt la véritable deviſe de la comédie. Faire rire & corriger les hommes, eſt le double but que doit ſe propoſer un Auteur comique.

Les comédies qui réuniſſent le comique à une ſaine *morale* ſont excellentes ; celles qui ne ſont que comiques peuvent être bonnes ; celles dont la *morale* fait l'unique mérite, uſurpent le titre de comédie ; celles qui n'inſtruiſent pas le ſpectateur & qui ne le font pas rire, ſont des monſtres dont on ne doit point parler. Revenons aux premières. Une fois que nous aurons trouvé un ſujet ſuſceptible de comique & de *morale*, ne perdons jamais de vue ce double objet, afin de ne pas imaginer une ſeule ſcène, de ne pas arranger une ſeule ſituation, de ne pas introduire un ſeul perſonnage qui puiſſe nous en écarter. Nous avons parlé de la partie comique ; nous avons développé juſqu'aux cauſes du rire : ne nous occupons donc ici que de la partie *morale*.

Il eſt pluſieurs façons de rendre une pièce *morale*. La plus aiſée, qui cependant a ſes difficultés, eſt de ſemer les *moralités* dans les dé-

tails, quand le ſujet ne permet pas de faire mieux. La Muſe de la comédie ſait les varier à l'infini. Tantôt prenant un ton ſenſé, un air impoſant, elle parle par la bouche d'un homme raiſonnable qui, en réprimandant un perſonnage, fait la critique de tous ceux qui lui reſſemblent.

LE DISTRAIT.

ACTE I. Scène VI.

VALERE, *au Chevalier.*

Hé bien, votre ſatyre
S'exerce-t-elle aſſez d'un trait envenimé ?
Toujours l'honneur du ſexe eſt par vous entamé.
Celles dont vous vantez mille faveurs reçues,
De vos jours bien ſouvent vous ne les avez vues.
Sur ce cruel défaut ne changerez-vous point ?

Quelquefois *Thalie* empruntant la voix, les geſtes & le ton d'un jeune étourdi, lui fait avouer des impertinences qu'il érige en vertus, & critique par-là tous les fous de ſon eſpèce.

Même Scène.

LE CHEVALIER.

Mais que fais-je donc tant, Monſieur, ne vous déplaiſe,
Pour trouver ma conduite à tel excès mauvaiſe ?
J'aime, je bois, je joue, & ne vois en cela
Rien qui puiſſe attirer ces réprimandes-là.
Je me lève fort tard, & je donne audience
A tous mes créanciers. . . . . .

La critique des modes peut encore entrer

avec grace dans les détails, & donner des leçons excellentes, tant aux hommes qui les ſuivent avec trop d'empreſſement, qu'à ceux qui ſe ſingulariſent en ne les ſuivant pas lorſqu'elles ſont bien établies. Ecoutons *Ariſte* dans *l'Ecole des Maris*.

Toujours au plus grand nombre on doit s'accommoder;
Et jamais on ne doit ſe faire regarder.
L'un & l'autre excès choque, & tout homme bien ſage
Doit faire des habits, ainſi que du langage,
N'y rien trop affecter, & ſans empreſſement
Suivre ce que l'uſage y fait de changement.

Il eſt à propos de remarquer qu'on ne doit pas trop ſe livrer au plaiſir de critiquer les modes, quand elles n'étendent leur empire que ſur l'extérieur des hommes. Alors elles ne méritent que quelques traits décochés en paſſant. Elles ſont d'ailleurs ſi changeantes que leur peinture vieillit bien vîte; & malheur à l'Auteur qui en travaillant une pièce, ne conſidère que le jour de la première repréſentation. Une pièce peut être *morale* par le fond du ſujet; la moralité doit alors être à la portée de tout le monde. Il faut qu'elle frappe à tel point que le ſpectateur n'ait pas beſoin de commentaire pour la ſentir. La *moralité* de la pièce que je vais faire connoître, n'a certainement pas cette qualité.

Le *Diable* s'eſt emparé d'un château, perſonne n'oſe plus l'habiter. On a recours à un Saint Bénédictin pour chaſſer *Satan* & le prier de ſe loger ailleurs. Le ſaint homme arrive, ordonne au *Diable* de paroître, l'enchaîne avec un cordon, le commet à la garde d'un Frere, & va ailleurs faire des miracles. Quelquefois

le *malin* regimbe contre le Frere qui tâche de lui impoſer ſilence à grands coups de diſcipline : lorſqu'il veut s'émanciper trop fort, le Frere lui montre un chapelet qu'il porte à ſa ceinture; le *Diable*, comme de raiſon, n'a plus le petit mot à dire, & reſte coi.

Devineroit-on préſentement quel *but moral* s'eſt propoſé l'Auteur? C'eſt celui de perſuader aux Eſpagnols qu'ils n'ordonnent plus aſſez de prieres aux Moines, & que Dieu, pour les punir, permet au *Diable* de les perſécuter. Cette pièce, ſon comique & ſa moralité ſentent furieuſement le terroir.

Un des moyens les plus propres à rendre une pièce *morale*, eſt de mettre les *moralités* en action, c'eſt-à-dire, de placer les principaux perſonnages dans des ſituations qui faſſent bien projetter au ſpectateur d'en éviter de pareilles.

Thalie ſait nous faire des leçons en prenant à nos yeux tous les ridicules, tous les travers, tous les vices dont elle veut nous corriger, & en nous expoſant leur difformité dans tout ſon jour. Ses ennemis ſe récrient contre cette méthode. Ils prétendent que loin de corriger les mœurs, elle eſt plus propre à nous en inſpirer de mauvaiſes. Ils n'oſent pas dire tout-à-fait qu'on pprend à prêter à uſure & à être un ſcélérat, en voyant jouer *l'Avare* & *le Tartufe* : « mais » il n'y a pas de jeune-homme, diſent-ils, qui, » en fréquentant le théâtre, n'y apprenne des » moyens pour mener une vie déréglée, à l'inſu » de ſes parents; point de valet qui n'y trouve » des leçons pour tromper ſon maître; point » de jeune perſonne qui n'y puiſſe apprendre

» toutes les ruſes imaginables pour conduire » une intrigue amoureuſe ».

Ces raiſons ſont d'autant plus dangereuſes auprès des petits eſprits, qu'elles paroiſſent convaincantes, & qu'elles le ſeroient en effet ſi les Auteurs ne prenoient grand ſoin de placer le contre-poiſon auprès de ce qu'on appelle le poiſon. Par exemple, dans *l'Avare*, *Moliere* donne le dernier coup de pinceau au portrait d'*Harpagon*, quand il le rend ſi dur, ſi ladre, qu'il refuſe le néceſſaire à ſon fils; & le contraint par-là à emprunter d'un uſurier pour pouvoir s'entretenir. Dira-t-on que cette pièce donne de mauvaiſes leçons, & que les enfants de famille y apprennent à commercer avec les uſuriers. Le reproche ſeroit à ſa place ſi *Moliere*, en mettant un pareil exemple ſur le théâtre, n'eût pas en même-temps peint avec les couleurs les plus fortes toutes les fripponneries qu'on eſſuie en faiſant ce qu'on appelle des affaires.

LA FLECHE.

Ma foi, Monſieur, ceux qui empruntent ſont bien malheureux, & il faut eſſuyer d'étranges choſes lorſqu'on eſt réduit à paſſer, comme vous, par les mains des feſſe-Mathieu. . . . . .

Dans la comédie ancienne & moderne, les valets trompent leurs maîtres; cela eſt vrai: mais on a grand ſoin de leur prouver que le moulin ou les galères ſont ordinairement le ſalaire de leurs fourberies.

Qui livre-t-on ſur la ſcène à la merci des valets? Des imbécilles aſſez ſimples pour donner toute leur confiance à de vils coquins,

préférablement aux honnêtes gens dont ils ſont entourés. N'eſt-ce pas dire à tous les hommes : méfiez-vous de ces mauvais ſujets qui devenus vos eſclaves par baſſeſſe, par fainéantiſe ou par avarice, ne peuvent qu'être vos plus grands ennemis.

Suppoſons-nous dans une compagnie nombreuſe : on parle de filouterie ; on raconte les tours les plus adroits des illuſtres frippons. Les filous qui ſe ſont gliſſés dans l'aſſemblée en épée, en cheveux longs, en cheveux ronds, &c. gagnent-ils à cette converſation ? Point du tout : ils y perdent au contraire, puiſqu'on inſtruit les honnêtes gens qu'ils pourroient tromper, à rendre leurs ruſes inutiles. Il en eſt ainſi des tours ſubtils de nos *Frontins* & de nos *Martons*.

Ce que je viens de dire, peut juſtifier *Thalie*, du reproche qu'on lui fait d'inſtruire les belles à tromper le tuteur le plus clair-voyant, ou le mari le plus ſoupçonneux. Je ne dirai point que beaucoup de femmes n'ont rien à apprendre là-deſſus ; je ſoutiendrai qu'une femme ne joue jamais un tour à ſon mari dans une comédie, qu'elle ne donne une excellente leçon à tous les tuteurs & à tous les maris du monde, & qu'elle ne nuiſe en même-temps à toutes les perſonnes de ſon ſexe qui voudroient avoir recours au même ſtratagême.

Ajoutons qu'un Auteur adroit a grand ſoin de ne donner à ſes héroïnes une conduite haſardée, que lorſque la contrainte dans laquelle on les tient, ou la tyrannie qu'on exerce ſur elles, les rend excuſables : encore prend-il la précaution de les faire rougir de leur rôle, & de leur faire ſouvent avouer qu'il n'eſt pas beau.

Oublions le passé, ma fille, en cette affaire...

. . . . . .

. . . . . .

Valere, je veux bien que vous ayez ma fille.

LE JOUEUR.

Cette pièce pourroit être très-*morale*, très-*philosophique*, si, comme nous l'avons dit dans le Chapitre *de la fortune des personnages*, le héros avoit une fortune à risquer : ajoutons s'il avoit une femme, des enfans, ou quelque emploi qui le mît à même de faire l'infortune de plusieurs personnes par sa malheureuse passion; si son pere savoit peindre avec force combien il est cruel d'avoir un tel fils; & si, au lieu de railler son frere sur son amour pour *Angélique*, il exhortoit les peres à donner à leurs enfans une éducation qui les mît à l'abri des chagrins qu'il éprouve; si enfin le *Joueur* méritoit d'être deshérité par son pere, & de recevoir sa *malédiction* pour un cas plus grave que celui d'avoir mis le portrait de sa maîtresse en gage.

LE DISTRAIT.

Nous avons dit dans le Chapitre *de l'état des personnages*, que cette pièce n'est pas *morale*; parce que la distraction n'est ni un vice, ni un ridicule dont on puisse se corriger.

DÉMOCRITE.

De tous les sujets traités au Théâtre, il n'en est pas un seul qui dût naturellement fournir plus de *morale*. *Démocrite*, retiré dans une soli-

tude,

tude, y devient amoureux de *Criſeis* ſa jeune élève. *Agelas*, Roi d'Athènes, s'égare dans une partie de chaſſe, devient épris de la jeune *Criſeis*, & la conduit à la Cour avec *Démocrite*. Quel champ vaſte ſe ſeroit préſenté à l'imagination d'un homme plus *philoſophe* que *Regnard* ! Mais il ſemble au contraire avoir rejetté ce qui lui tomboit preſque ſous la main. Parcourons quelques ſituations de la pièce.

Démocrite eſt amant, & il eſt maltraité : n'a-t-on pas droit de s'attendre à des ſcènes qui, en nous faiſant voir les combats que l'amour & la raiſon ſe livrent dans l'ame d'un *Philoſophe*, nous peindront une paſſion par ſes beaux & ſes mauvais côtés ? Rien de tout cela.

Nous voyons partir *Démocrite* pour la Cour. Qui ne croiroit que l'Auteur va le mettre en ſcène avec des Courtiſans ; qu'il expoſera au grand jour leurs baſſeſſes auprès d'un nouveau favori, & leurs ſourdes cabales pour le détruire ? Qui ne compteroit du moins ſur un portrait frappant des vices que la flatterie érige en vertus dans les Cours ? Hélas ! *Démocrite* s'amuſe à perſiffler un maître-d'hôtel & un intendant que le Roi lui envoie.

Enfin, le Roi, qui eſt le rival de *Démocrite*, le charge de vanter ſon amour à *Criſeis*, de lui peindre tout le brillant de ſa conquête. Le nouvel emploi du *Philoſophe* & ſon caractère ſemblent certainement nous promettre de fortes railleries contre la charge dont on veut le gratifier, ou contre ceux qui la briguent, qui ſe font un honneur de l'exercer, & volent à la fortune ſur les ailes rapides du meſſager des

Ménechme ; & au dénouement, lorſque le *Ménechme* frippon devroit être puni, & l'autre récompenſé, il ſe trouve au contraire que le premier, pour prix de ſes eſcroqueries, épouſe ſa jeune maîtreſſe, garde la moitié des ſoixante mille écus ; & que le dernier, à qui l'on ne peut reprocher qu'une honnêteté bruſque, eſt obligé d'épouſer la vieille *Araminte*, pour avoir la moitié de la ſomme qu'on lui a dérobée. Chez *Regnard*, il vaut mieux être frippon qu'honnête homme.

LE LÉGATAIRE.

De toutes les pièces de *Regnard*, celle-ci fait voir un plus grand nombre de ſcélérats bien récompenſés. *Géronte*, vieux avare, accablé d'infirmités, promet de récompenſer dans ſon teſtament *Liſette* ſa ſervante, & la fripponne, pour mieux mériter ſes faveurs, ſeconde pendant toute la pièce ce qu'on entreprend contre lui. Le bon homme a deſſein de ſe marier ; mais il cède ſa maîtreſſe à ſon neveu *Eraſte*, & veut lui donner ſon bien, à la réſerve de vingt mille écus qu'il partagera entre deux parens fort pauvres qu'il a en Normandie. Cette clauſe n'amuſe pas *Eraſte :* ſon valet *Criſpin* entreprend de le rendre légataire univerſel, & y réuſſit, en jouant le perſonnage des deux Normands que *Géronte* n'a jamais vus, & en faiſant mille folies pour indiſpoſer le vieillard contre eux. *Géronte* tombe en *léthargie* avant de faire ſon teſtament : par ce coup inattendu *Eraſte* ſe trouve fruſtré de toutes ſes eſpérances ; l'honnête *Criſpin* remédie encore à

tout cela en dictant un teſtament à deux Notaires qui le prennent pour *Géronte*. Cette fripponnerie, digne du gibet, étant faite & parfaite, l'oncle revient de ſa *léthargie*. *Eraſte* lui a volé ſon porte-feuille, & le remet à Madame *Argante*, mere de ſa maîtreſſe, qui s'en charge après quelques petites façons; & tous, loin d'être punis, ſont récompenſés à la fin de la pièce, comme s'ils étoient auſſi vertueux qu'ils le ſont peu. *Liſette* obtient deux mille écus comptant; *Criſpin*, quinze cents francs de rente viagère; Madame *Argante* établit richement ſa fille; *Eraſte* a pour récompenſe la main de ſa maîtreſſe, & tous les biens de ſon oncle (1).

Regnard eſt heureux que les gens ſenſés ne jugent plus les Auteurs d'après leurs ouvrages. Nous ne l'accuſerons donc point d'avoir été un de ces prétendus Philoſophes dont on ne voit que trop de modèles dangereux, un de ces humains iſolés ſur la terre, qui, regardant la vertu comme quelque choſe d'imaginaire, penſent que l'homme peut ſacrifier à ſon intérêt, honneur, réputation, bienſéances, & doit toujours ſatisfaire ſes déſirs, n'importe par quelle voie : mais nous pouvons, du moins, aſſurer que ſes ouvrages ſont pleins de cet eſprit; ils reſpirent une morale empoiſonnée. L'Auteur ſemble s'y être appliqué à prêcher *la philoſophie de l'égoïſme*.

(1) On trouve dans le Recueil de *Regnard* une petite pièce intitulée, *Attendez-moi ſous l'orme*; mais on ſoutient qu'elle eſt de *Dufreſny*. Nous pouvons nous diſpenſer d'en faire mention.

Quel dommage que nous ne puiſſions analyſer toutes les pièces de *Moliere* comme celles de *Regnard*, ſans tomber dans des redites ennuyeuſes ! Par-tout nous verrions le Précepteur du genre humain, & un Sage qui, non content de rendre les hommes meilleurs en épurant leurs ames, veut faire leur bonheur en combattant leurs chimères, tâche de les rendre plus ſavans dans une infinité d'arts, en dévoilant à leurs yeux l'ignorance & le mauvais goût, & finit enfin par les rendre plus agréables dans la ſociété, en combattant leurs travers & leurs ridicules. C'eſt ſous ces quatre points de vue que nous allons examiner *Moliere*. Commençons par le moindre de ſes mérites.

Moliere travaille à rendre les hommes plus agréables dans la ſociété.

La ſociété eſt inondée d'un eſſaim de prudes qui introduiſent la fadeur & l'affectation juſques dans la galanterie, qui n'étalent que des ſentiments outrés & romaneſques, & qui n'ont que des expreſſions bizarres, l'affectation ſe répand dans la parure, dans la prononciation, dans le commerce de la vie ordinaire. *Moliere*, fâché de voir la plus belle moitié de l'eſpèce humaine déguiſer ſes graces naïves ſous de pareils ridicules, les expoſe ſur la ſcène dans *les Précieuſes ridicules ;* ils frappent même ceux qui les érigeoient en agréments : on rit, on ſe reconnoît, on applaudit, on ſe corrige, & la pièce produit une réforme auſſi ſubite que générale.

Les femmes plus inſtruites que les autres,

peuvent être auſſi plus aimables, quand l'avantage que leur ſavoir leur donne n'eſt pas détruit par un étalage mal placé de leur érudition. *Moliere* les inſtruit de cette vérité dans *les Femmes Savantes*, en y couvrant de ridicule *Philaminte*, *Armande*, *Béliſe*, & en leur oppoſant la naïve *Henriette*, auſſi chère au ſpectateur qu'à *Clitandre*, cet amant raiſonnable, après lequel tout le monde répete :

Non, les femmes, Docteur, ne ſont point de mon goût,
Je conſens qu'une femme ait des clartés de tout:
Mais je ne lui veux point la paſſion choquante
De ſe rendre ſavante afin d'être ſavante;
Et j'aime que ſouvent, aux queſtions qu'on fait,
Elle ſache ignorer les choſes qu'elle ſait.
De ſon étude enfin je veux qu'elle ſe cache,
Et qu'elle ait du ſavoir, ſans vouloir qu'on le ſache;
Sans citer les Auteurs, ſans dire de grands mots,
Et clouer de l'eſprit à ſes moindres propos.

Des Médecins bruſques, pédants, emphatiques, couverts de la livrée de la mort, ſemblent vouloir avancer les jours de leurs malades, autant par leur jargon & leur attirail; que par leurs ordonnances. *Moliere* leur prouve leur ridicule dans *le Malade imaginaire*, *le Médecin malgré lui*, *l'Amour Médecin*, &c. & ils affectent ſoudain d'être auſſi agréables dans leurs ajuſtements, leurs propos, leurs manières, dans leurs ordonnances mêmes, qu'ils étoient déſagréables. Ils ne font, à la vérité, que changer de ridicule; mais ſi le malade n'en voit pas moins le ſombre bord, il a l'avantage de faire plus gaiement les apprêts de ſon dernier voyage.

Quelques Poëtes assomment leurs amis, même les personnes qu'ils ne connoissent pas, de la lecture de leurs ouvrages, tout en leur disant qu'ils ne sont point possédés de cette manie. *Vadius* leur peint ce ridicule d'après nature, & les avertit de s'en corriger.

Le défaut des Auteurs, dans leurs productions,
C'est d'en tyranniser les conversations,
D'être, au Palais, aux Cours, aux ruelles, aux tables,
De leurs vers fatigans lecteurs infatigables.
Pour moi, je ne vois rien de plus sot, à mon sens,
Qu'un Auteur qui par-tout va gueuser de l'encens;
Qui, des premiers venus saisissant les oreilles,
En fait le plus souvent les martyrs de ses veilles.
On ne m'a jamais vu ce fol entêtement,
Et d'un Grec là-dessus je suis le sentiment,
Qui, par un dogme exprès, défend à tous ses sages
L'indigne empressement de lire leurs ouvrages.
Voici de petits vers, &c.

Des importuns ne font pas l'acquisition d'une maison, d'une nouvelle caleche, d'un beau cheval, sans en faire la description à tous ceux qu'ils rencontrent : ils font part de leurs projets, de leur bonheur, de leurs infortunes à tout le monde indifféremment. Les personnages des *Fâcheux* leur disent qu'ils sont autant de fléaux dans la société.

Des hommes parvenus à un âge avancé, pensent se faire aimer d'une jeune beauté en la tenant dans une continuelle contrainte, en lui faisant un crime des moindres libertés. *Sganarelle*, *Arnolphe*, *le Sicilien*, prouvent que ce n'est pas le moyen de se rendre aimables; *Ariste* leur apprend dans *l'Ecole des Maris* com-

ment ils doivent se comporter pour y réussir, & les exhorte à ne pas ajouter la malpropreté & l'humeur chagrine aux désagréments de la vieillesse.

Pourquoi faut-il qu'en moi sans cesse je vous vole
Blâmer l'ajustement aussi-bien que la joie :
Comme si, condamnée à ne plus rien chérir,
La vieillesse devoit ne songer qu'à mourir,
Et d'assez de laideur n'est pas accompagnée,
Sans se tenir encore mal-propre & rechignée ?

Les sociétés mêmes de la province ont de grandes obligations à *Moliere*. Des bégueules, fières d'avoir vu ou cru voir le beau monde de Paris, se donnent gauchement un air d'importance dans leur petite ville. *Madame la Comtesse d'Escarbagnas* en délivre la province.

Moliere instruit l'homme dans plusieurs arts, ou contribue du moins à leurs progrès.

La Médecine est déshonorée par les enfants de l'ignorance : sans dire précisément comme *Sganarelle* que *le cœur est du côté droit & le foie du côté gauche*, ils connoissent aussi peu la structure du corps humain que le *Fagotier*. *Moliere* les tourne si bien en ridicule, que s'il n'a pu bannir de la Faculté tous les ignorants, il en a du moins diminué le nombre. On ne se borne plus à dire dans les Ecoles de Médecine que l'opium fait dormir, *quia est in eo virtus dormitiva*.

La Poésie a été de tout temps, & de l'aveu de toutes les personnes de goût, une imitation de la nature. *Moliere* entre dans la carrière des

Lettres : ſon génie lui fait concevoir l'art du Poëte comme nous venons de le définir. Il voit cependant les Auteurs les plus célèbres de ſon temps, les mieux reçus à la Cour, les mieux penſionnés, briller par des ouvrages dénués des graces de la vérité, de celles de la belle nature, mais remarquables en revanche par le clinquant le plus faux, & par toutes les grimaces de l'affectation. *Moliere* s'indigne de voir le Parnaſſe en proie à de pareils rimailleurs. Il gémit de trouver le public corrompu juſqu'au point d'admirer leurs productions, & de leur prodiguer des éloges : il a recours aux armes qui ont combattu dans ſes mains l'affectation du langage & des manières ; elles vont lui ſervir pour terraſſer celle qui regne dans les ouvrages. Il réunit dans un ſonnet la plus grande partie des fauſſes beautés qui caractériſent les ouvrages prétendus galants, & le fait débiter par un courtiſan, pour prouver que c'étoit le ton de poéſie à la mode parmi le beau monde.

SONNET.

L'eſpoir, il eſt vrai, nous ſoulage,
Et nous berce un temps notre ennui ;
Mais, Philis, le triſte avantage,
Lorſque rien ne marche après lui !

Vous eûtes de la complaiſance ;
Mais vous en deviez moins avoir,
Ou ne vous pas mettre en dépenſe,
Pour ne me donner que l'eſpoir.

S'il faut qu'une attente éternelle
Pouſſe à bout l'ardeur de mon zèle,
Le trépas ſera mon recours.

Vos ſoins ne m'en peuvent diſtraire ;
Belle Philis, on déſeſpère
Alors qu'on eſpère, toujours.

Le mauvais goût s'étoit ſi bien accrédité, qu'à la première repréſentation du *Miſanthrope*, le public ſe récria ſur la beauté du ſonnet. C'étoit-là que *Moliere* l'attendoit pour pulvériſer en même-temps l'ouvrage & ſes admirateurs par la bouche d'*Alceſte*, qui ne ſe pique pas d'écrire, mais qui n'a beſoin que du ſimple bon-ſens & d'un bon goût naturel, pour dire :

Franchement, il eſt bon à mettre au cabinet.

Moliere, non content d'avoir étouffé les monſtres littéraires, oſe attaquer les ridicules des Comédiens de ſon temps, leur ton faux & outré avec leur déclamation chantante. C'eſt par les critiques fines & judicieuſes dont *l'Impromptu de Verſailles* eſt parſemé, qu'il a ouvert les yeux des Comédiens ſur les défauts & les beautés de leur art. En reprochant à *Montfleuri*, *qu'il appuyoit ſur le dernier vers pour attirer l'approbation, & faire faire le brouhaha ; en reprochant à Mlle. du Château qu'elle conſervoit un viſage riant dans les plus grandes afflictions*, il diſoit à tous les Comédiens, préſents & à venir, de ne pas les imiter. C'eſt à ſes railleries, dis-je, jointes aux inſtructions qu'il donnoit verbalement à ſes camarades, que la France a été pendant long-temps redevable de ſes bons Comédiens. Mais, hélas ! en oubliant *Moliere*, on oublie ſes préceptes. Les *Montfleuri*, les *du Château* renaiſſent de

toute part. Les Comédiens devroient, pour leur propre intérêt, jouer de temps en temps *l'Impromptu de Verſailles*. Les mauvais Acteurs peuvent ſeuls s'y oppoſer.

Moliere fait ſes efforts pour rendre les hommes plus heureux.

La jalouſie eſt une paſſion qui aveugle l'homme, qui lui fait prendre la moindre apparence de poſſibilité pour la certitude même. Les jaloux ſe forment mille fantômes qui les tyranniſent. *Moliere* leur prouve, dans *le Prince jaloux* & dans *le Cocu imaginaire*, qu'ils doivent bien ſouvent leur ſupplice à leur imagination ſeule. Ce dernier s'écrie :

A-t-on mieux cru jamais être cocu que moi ?
Vous voyez qu'en ce fait la plus forte apparence
Peut jetter dans l'eſprit une fauſſe créance.
De cet exemple-ci reſſouvenez-vous bien ;
Et, quand vous verriez tout, ne croyez jamais rien.

Des hommes honnêtes, & très-ſenſés d'ailleurs, ont cependant la foibleſſe de ſe croire déshonorés, parce qu'une femme, qui leur a paru la vertu même juſqu'au moment de leur mariage, ſe démaſque après la noce, & leur fait des infidélités. *Moliere* prouve clairement à ces martyrs de l'hyménée, que lorſqu'un mari n'eſt pas aſſez vil, pour autoriſer les déſordres d'une femme, ou pour en partager les fruits, il ne doit pas rougir aux yeux des honnêtes gens d'un déshonneur imaginaire. *Sganarelle* leur donne plaiſamment de fort bonnes leçons.

Quel mal cela fait-il ? La jambe en devient-elle
Plus tortue après tout, & la taille moins belle ?
Peſte ſoit qui premier trouva l'invention
De s'affliger l'eſprit de cette viſion,
Et d'attacher l'honneur de l'homme le plus ſage
Aux choſes que peut faire une femme volage !
Puiſqu'on tient à bon droit tout crime perſonnel,
Que fait là notre honneur pour être criminel ?
Des actions d'autrui l'on nous donne le blâme :
Si nos femmes, ſans nous, font un commerce infâme,
Il faut que tout le mal tombe ſur notre dos :
Elles font la ſottiſe, & nous ſommes les ſots.
C'eſt un vilain abus, & les gens de Police
Nous devroient bien régler une telle injuſtice.

Mille perſonnes ſe ruinent & vivent malheureuſes toute leur vie, par la maudite manie qu'elles ont de plaider : *Scapin*, eſt bien capable de les guérir de cette folie : C'eſt à elles qu'il s'adreſſe, en parlant au bon-homme *Argante*.

Hé ! Monſieur, de quoi parlez-vous là, & à quoi vous réſolvez-vous ? Jettez les yeux ſur les détours de la Juſtice : voyez combien d'appels & de degrés de juriſdiction ! combien de procédures embarraſſantes, combien d'animaux raviſſans, par les griffes deſquels il vous faudra paſſer ! Sergens, Procureurs, Avocats, Greffiers, Subſtituts, Rapporteurs, Juges, & leurs Clercs ! Il n'y a pas un de tous ces gens-là qui, pour la moindre choſe, ne ſoit capable de donner un ſoufflet au meilleur droit du monde. Un Sergent baillera de faux exploits, ſur quoi vous ſerez condamné ſans que vous le ſachiez. Votre Procureur s'entendra avec votre partie, & vous vendra à beaux deniers comptans. Votre Avocat, gagné de même, ne ſe trouvera pas lorſqu'on plaidera votre cauſe, ou dira des raiſons qui ne feront que battre la campagne, & n'iront point au fait. Le Greffier délivrera, par contumace, des ſentences

& arrêts contre vous. Le Clerc du Rapporteur soustraira des pièces, ou le Rapporteur même ne dira pas ce qu'il a vu ; & quand, par les plus grandes précautions du monde, vous aurez paré tout cela, vous serez ébahi que vos Juges auront été sollicités contre vous, ou par des gens dévots, ou par des femmes qu'ils aimeront. Hé ! Monsieur, si vous le pouvez, sauvez-vous de cet enfer-là. C'est être damné dès ce monde, que d'avoir à plaider, & la seule pensée d'un procès seroit capable de me faire fuir jusqu'aux Indes.

Un soin trop inquiet de conserver la vie, rend quelques hommes victimes des Médecins. *Béralde* les instruit à se conduire.

LE MALADE IMAGINAIRE.

ARGAN.

Que faire donc quand on est malade ?

BERALDE.

Rien, mon frere.

ARGAN.

Rien !

BERALDE.

Rien. Il ne faut que demeurer en repos. La nature d'elle-même, quand nous la laissons faire, se tire doucement du désordre où elle est tombée. C'est notre inquiétude, c'est notre impatience qui gâte tout ; & presque tous les hommes meurent de leurs remèdes, & non pas de leurs maladies.

L'homme cherche à s'élever au-dessus de lui-même. Il dépense sottement son bien pour aller de pair avec ses supérieurs. *Moliere* prouve combien on est dupe en se comportant ainsi. M. *Jourdain* amoureux d'une Marquise, & trompé par le frippon de qualité qui lui vole un diamant, apprend à chacun que, pour cou-

ler des jours fortunés, il faut vivre paisible-ment avec ses égaux.

La même foiblesse, poussée à l'excès, fait qu'on s'allie à des familles plus distinguées que la sienne. *George Dandin* mépriſé par son beau-père & sa belle-mère, trompé par sa femme, forcé de demander excuse à son rival heureux, est une leçon terrible pour tous ceux qui voudroient faire une pareille sottise, la plus grande sans doute. Qu'ils tremblent d'être obligés de s'écrier comme *George Dandin :*

Ah ! je le quitte maintenant, & je n'y vois plus de remède. Lorsqu'on a, comme moi, épousé une méchante femme, le meilleur parti qu'on puisse prendre, c'est de s'aller jetter dans la rivière la tête la premiere.

Moliere s'applique à rendre les hommes meilleurs.

Tout homme frémira de se laisser dominer par l'avarice, quand il verra le malheureux *Harpagon* livré aux inquiétudes continuelles de perdre son trésor, & redoutant jusqu'à ses enfans qu'il regarde comme autant d'ennemis.

Jettons un coup d'œil sur *le Misanthrope ;* nous verrons *Moliere* y démasquer une infinité de vices, & leur déclarer la guerre dans l'espoir de corriger les hommes qui les ont, ou d'effaroucher ceux qui pourroient un jour se laisser corrompre. Il y attaque ceux qui prodiguent le titre d'ami, les démonstrations de tendresse & de bienveillance, à des personnes qu'ils connoissent à peine, & qui profanent par-là le bien le plus précieux de l'homme, l'amitié. Il attaque encore les lâches, qui joi-

gnent la perfidie aux fauſſes démonſtrations, & déchirent la réputation de ceux qu'ils viennent d'embraſſer. Il y réprimande ces femmes qui, trop peu jalouſes de leur réputation, ne prennent pas même le ſoin de cacher leur conduite déréglée : il y démaſque les prudes, qui, ſe ſoucians fort peu de bien vivre, ne mettent toute leur étude qu'à cacher leurs déſordres : il y tonne enfin contre ces coquettes, qui ſe font un jeu d'amuſer pluſieurs amants par de fauſſes démonſtrations d'amour. *Célimene* eſt ſi maltraitée par ſes quatre ſoupirants, lorſqu'ils découvrent ſa perfidie, que leurs adieux devroient ſuffire pour exclure la coquetterie du cœur de toutes les femmes.

Enfin *Moliere* enfante *le Tartufe*, cette piece incompatable, qui eſt une leçon continuelle de morale, dans laquelle chaque mot eſt l'éloge de la vertu & la ſatyre du vice. « On peut » hardiment avancer, dit *Voltaire*, que les » diſcours de *Cléante*, dans leſquels la vertu » vraie & éclairée eſt oppoſée à la dévotion » imbécille d'*Orgon*, ſont, à quelques expreſ- » ſions près, le plus fort & le plus élégant » ſermon que nous ayons en notre langue : » & c'eſt peut-être ce qui révolta davantage » ceux qui parloient moins bien dans la chaire, » que *Moliere* au théâtre. Voyez ſur-tout cet » endroit « :

ACTE I. Scène VI.

CLEANTE.

Voilà de vos pareils le diſcours ordinaire :
Ils veulent que chacun ſoit aveugle comme eux.
C'eſt être libertin que d'avoir de bons yeux ;

Et

Et qui n'adore pas de vaines ſimagrées,
N'a ni reſpect ni foi pour les choſes ſacrées.
Allez, tous vos diſcours ne me font point de peur:
Je ſais comme je parle, & le ciel voit mon cœur.
De tous vos façonniers on n'eſt point les eſclaves:
Il eſt de faux dévots, ainſi que de faux braves;
Et comme on ne voit point qu'où l'honneur les conduit,
Les vrais braves ſoient ceux qui font beaucoup de bruit;
Les bons & vrais dévots qu'on doit ſuivre à la trace,
Ne ſont pas ceux auſſi qui font tant de grimace.
Hé quoi! vous ne ferez nulle diſtinction
Entre l'hypocriſie & la dévotion?
Vous les voulez traiter d'un ſemblable langage,
Et rendre même honneur au maſque qu'au viſage,
Egaler l'artifice à la ſincérité,
Confondre l'apparence avec la vérité,
Eſtimer le fantôme autant que la perſonne,
Et la fauſſe monnoie à l'égal de la bonne?
Les hommes la plupart ſont étrangement faits:
Dans la juſte nature on ne les voit jamais:
La raiſon a pour eux des bornes trop petites;
En chaque caractère ils paſſent les limites:
Et la plus noble choſe ils la gâtent ſouvent,
Pour la vouloir outrer & pouſſer trop avant.

. . . . . .
. . . . . .
. . . . Je ſais, pour toute ma ſcience,
Du faux avec le vrai faire la différence;
Et, comme je ne vois nul genre de héros
Qui ſoit plus à priſer que les parfaits dévots,
Aucune choſe au monde & plus noble & plus belle
Que la ſainte ferveur d'un véritable zèle;
Auſſi ne vois-je rien qui ſoit plus odieux
Que le dehors plâtré d'un zèle ſpécieux,
Que ces francs charlatans, que ces dévots de place,
De qui la ſacrilège & trompeuſe grimace
Abuſe impunément & ſe joue à ſon gré
De ce qu'ont les mortels de plus ſaint & ſacré.

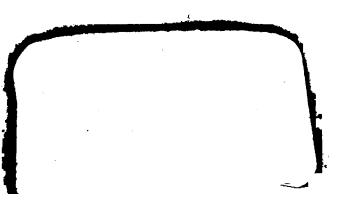
Ces gens qui, par une ame à l'intérêt ſoumiſe,
Font de dévotion métier & marchandiſe,
Et veulent acheter crédit & dignités
A prix de faux clins d'yeux & d'élans affectés :
Ces gens, dis-je, qu'on voit, d'une ardeur non commune,
Par le chemin du ciel courir à la fortune ;
Qui, brûlans & prians, demandent chaque jour,
Et prêchent la retraite au milieu de la Cour ;
Qui ſavent ajuſter leur zèle avec leurs vices,
Sont prompts, vindicatifs, ſans foi, pleins d'artifices,
Et, pour perdre quelqu'un, couvrent inſolemment
De l'intérêt du Ciel leur fier reſſentiment ;
D'autant plus dangereux dans leur âpre colère,
Qu'ils prennent contre nous des armes qu'on révère,
Et que leur paſſion, dont on leur ſait bon gré,
Veut nous aſſaſſiner avec un fer ſacré, &c.

. . . . . .
. . . . . .

Il faudroit tranſcrire toute la pièce, ſi nous voulions rapporter les traits éloquents de cet ouvrage. Ah ! *Moliere !* combien ton ame ſublime dut s'eſtimer heureuſe, quand tu triomphas de l'hypocriſie, & que tu fis reconnoître ce monſtre à ſa voix, à ſes affectations, à ſon adreſſe, à ſes amours exécrables, à ſon ingratitude, à ſon audace, à ſa lâcheté, à ſa barbarie ; quand enfin tu l'abattis à tes pieds, & que tu lui arrachas ſon maſque !

Les exemples ramaſſés dans ce Chapitre ſuffiſent pour prouver la différence qu'il y a entre la *morale* de *Regnard* & celle de *Moliere*. Que ſeroit-ce ſi nous pouvions nous peindre ce dernier auſſi philoſophe qu'il l'eſt, & nous élever avec lui quand il parcourt les régions de la *philoſophie* ſpéculative, cette ſcience ſi

admirable chez les *Montagne*, les *Monteſquieu*, & ſi puérile, ſi pitoyable chez les hommes médiocres? Mais, bornés ſeulement à le ſuivre lorſqu'il deſcend avec ſes perſonnages dans les détails immenſes de la *philoſophie* pratique, tâchons de l'imiter en cela autant qu'il nous ſera poſſible; &, pour y mieux réuſſir, apprenons de lui-même l'art de l'Imitation, cet art ſi rare, auquel il doit les trois quarts de ſa gloire. Qui, mieux que lui, peut nous en développer les fineſſes? Nous allons donc dans le volume ſuivant placer *Moliere* au milieu des théâtres de tous les âges & de toutes les nations, l'entourer de ſes prédéceſſeurs & de ſes contemporains: là, nous le verrons, les yeux fixés ſur un chaos, où rien n'eſt à ſa place par ſa nature, où rien n'eſt lié par ſes rapports, rejetter des défauts, ramaſſer des beautés preſque imperceptibles, & s'immortaliſer enfin, en ſe rendant original, ſoit dans les ſcènes qu'il n'a faites, dit-on, que copier, ſoit dans les pièces qu'on lui reproche d'avoir traduites, & ſur-tout dans celles qu'il a compoſées d'après pluſieurs ouvrages différents.

Fin du premier Volume.

AUG 2 9 1930